وزارة الثقافة
مهرجان القاهرة الدولى
للمسرح التجريبى

قراءة المسرح المعاصر

تأليف : جان بيير رينجير
ترجمة : أ.د. حماده إبراهيم
مركز اللغات والترجمة - أكاديمية الفنون
مراجعة : أ.د.رفيق الصبان
أكاديمية الفنون

تصميم وتنفيذ: آمال صفوت الألفى
مطابع المجلس الأعلى للآثار

ترجم هذا الكتاب عن الأصل الفرنسي :

lire le Théâtre contemporain

Par

Jean- Pierre Ryngaert

NATHAN, paris, 2000

كلمة وزير الثقافة

عندما طالعت موضوع الندوة الرئيسة لهذه الدورة لمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، توقفت أمام المحور الثالث من محاورها، والذى يطرح مسألة "موقع المسرح العربى فى زمن " الحداثة" و"ما بعد الحداثة " فنيًا وفكريًا" ". وفى تصورى أنه موضوع مهم، إذ لا شك أن هذا المحور سوف يبحث حال المسرح فى البلاد العربية، وعلاقته بالمجتمعات العربية فى واقعها الفكرى والسياسى والاجتماعى، وهل عانى المسرح العربى أزمة "حداثة" أو " ما بعد حداثة" معطلة ، وكيف تبدى مشروع الحداثة في المجتمعات العربية، وهل استطاعت تلك المجتمعات أن تدمج قيم الحداثة فى مسيرة تطورها، عندما تلقتها من الغرب، أو كانت هناك مقاومات وعقبات، سواء أكانت جلية وصريحة وواضحة، متصدية للتغيير، أم كانت مستترة ومتخفية، انتقائية خالطة ومراوغة، وكيف كانت إسهامات مناقشات قضايا مثل : العالمية والخصوصية، والتراث والمعاصرة، والغموض والتواصل، وغير ذلك من الثنائيات، وهل ساعدت على الدفع بحركة "الحداثة" و"ما بعد الحداثة"، أو عملت على تغييبهما معًا.

إن هذا المحور سوف يثرى النقاش حول البحث عن "الحداثة" و"ما بعد الحداثة" فى الوطن العربى بشكل عام، وهى قضية حالة ومهمة، ستضيئها هذه الندوة بوعى يؤدى إلى تساؤل أكثر نقدًا، سعيًا نحو قراءة واقعنا، وكشف

ومواجهة الصور الزائفة، والتلفيقات، وفخاخ الأوهام، وأقنعة المراوغات، تقويضًا لكل جمود فنى أو فكرى لا يستطيع أن يحول الوعى إلى معرفة تغير الواقع، وتعزز تقدمنا ضد كل ارتداد.

فاروق حسنى
وزير الثقافة

كلمة رئيس المهرجان

وصف " يورجن هابرماس" الحداثة بأنها " مشروع ولده جهد غير عادي من جانب مفكرى التنوير ، لتطوير علوم موضوعية ، وأخلاق كونية ، وقانون كونى، وفن مستقل وفقًا لمنطقها الداخلى" . أما فيما يخص تتبع تحديد بداية انبثاق الحداثة، فإن مسيرة هذا الجهد التنويرى- الذى أشار إليه هابرماس- إنما تعود إلى مطلع القرن الخامس عشر، إبان مجموعة من الأحداث التاريخية والعلمية والفكرية الفاصلة، والموصولة بتحلل جمود العقائد الكلية المطلقة، والمرتبطة بتوترات وتغيرات وصراعات جددت رؤية العالم وفقًا لأولوية المعرفة العلمية. لكن مع ذلك فإن اللافت للانتباه والمدهش حقًا، هو عدم إدراك "الحداثة" لذاتها فلسفيا إلا بعد انقضاء ما يقرب من ثلاثة قرون على انبثاق تسلسل ممكناتها عمليًا، منذ بداية القرن الخامس عشر، إذ تكشف الدراسات عن فكرة الحداثة أن "هيجل" هو الرائد الأول الذى وهب لها وعيها الفلسفى بذاتها.

ويؤكد "هابرماس" أن "هيجل" كان "أول من طرح فلسفيا مسألة قطعية الحداثة مع الإيحاءات المعيارية للماضى الغريب عنها.... إلا أن الحداثة لم تطرح على نفسها مسألة العثور على ضماناتها الخاصة فى ذاتها إلا فى نهاية القرن الثامن عشر. وتبلغ هذه المسألة من الحدة بحيث يمكن لهيجل أن يتناولها

بوصفها مسألة فلسفية، لا ... بل يجعل منها المسألة الأساسية لفلسفته" . وقد باشرت الفلسفة من بعده انشغالها بقضية الحداثة، سواء بمحاولة الفهم والاستيعاب أو النقد أو الإدانة. لكن لا شك أن ثمة أهمية فى إدراك حركة الحداثة لذاتها فلسفيا، وانشغال الفلسفة عليها، إذ عزز ذلك القدرة على قراءة المعانى المركزية العامة التى تنتظم تناقضات أحداثها فى إطار سياقها، وهو ما أنتج صياغة توجهاتها الفكرية، والتعرف على معالمها ومنطقها، وهو ما كان بمثابة اقتحام شَكَّلَ صدمة فى مواجهة مجالات الوجود الاجتماعى كافة، حيث ارتكزت تلك التوجهات على اعتبار الماضى عبئًا يبعث على النفور ، ويستلزم ضرورة القطيعة الجذرية مع تواصل استبقاءات نماذجه ، واستعادات أصوله ومحدداته ومبادئه، وأيضًا اعتبار الواقع أكثر إيلاما فى الحالة التى هو عليها، وإن كان كحاضر يعد أصلا، وفى الوقت نفسه يعد عبورًا إلى ما لا ينتهى من المستجدات المستقبلية من الأحداث الفاصلة، والتى تنطلق من خيارات الحرية، والإدراكات الذاتية.

فى ضوء هذه المعالم والتوجهات، لا تعتبر الحداثة- إذن- أسلوبًا؛ لأنها- ببساطة- زعزعت مفهوم الاحتذاءات والتطابقات والتماثلات مع نماذج قبلية، بوصفها مرجعية فكرية أو فنية، ودفعت إلى التجاوز، والتخطى، والقطيعة، والفصل، وممارسة الاستقلال، وذلك ما شَكَّلَ رهانها للابتكار الخلاق، ولكل جديد، وقد انعكس فى إبداعات حركة الحداثة وتجلياتها أدبيًا وفنيًا، سعى كل مبدع إلى الوصول إلى أسلوب فردى مميز، وهو ما يتجسد واضحًا فى مشقة العثور على ما يجمع بين أى كاتبين من كتاب دراما الحداثة، مثلا ما يجمع بين إبسن ومترلنك، أو بين شنيتزلر وكلوديل، أو بين وايلد ولوركا، أو بين تشيخوف

ويتس، أو بين بيـرانديللو وسـينج، أو بين هاويتـمـان وجـارى، أو بين مـارينتى ومـاياكوفسكى، أو بين بـريخت والداديين، إذ وفق ما يؤكد جون فليتشر وجيمس مكفارلين، من الصعب البحث فى كتاب دراما الحداثة عن مجموعات توحد فيما بينهـا تحـديدات صـارمـة وشـاملة. ولا شك أن ذلك يعد تجسـيـدًا لأهم مـعـالم الحداثة باعتبارها استكشافًا وانفتاحًا على كل الفضاءات الفردية والاجتماعية وكل ما هو جديد.

وقد ندد النقد الحداثى بصلابة الجسد الاجتماعى، وفق إيمان بأن له صلابة الأشياء الطبيعية. كما سخر من الاعتقادات غير العقلانية، وأعلن بطلان السلطات غيـر المبررة، وعادى التقاليد وكل نظام قديم، وتبرم من التراث، ودعم وشدد على الحاضر الجديد خوفًا من انبعاث القديم، ومن ثم نفى كل موروثات التجربة الجمالية فنيًا.

لقد ولدت الحداثة مـحـاور صـراعات على مستويات مـتـعددة ومتنوعة، سياسيًا، واجتماعيًا، واقتصاديًا، وفكريًا، وفنيًا، كما رافقتها أحداث دولية هائلة، واختل مسـارها، وعانت أزمـة مركبة، وتعـرت رثاثتهـا، فأعلن بعضـهم مـوتهـا، وتمسك آخرون باستمرارها، حتى اعتبر "برينو لاتور" دفاع " هابرماس " تبنيًا من جديد لمشروع الحداثة، إذ يعتـقـد " لاتور" أن الحـداثة تعد وهمًا، وتحـتـاج إلى مـراجعـة. ويشخص "إيهـاب حسن" العطب الذى عطل استمرارها وتواصلها فى نزوعهـا الذى راح يصور عـالمًا آليًا لا إنسـانيًا. ويضيف أيضًا أن التطورات التى رافقتها تحتم ضرورة إعادة دراستها لكى نميز مـا استمر منها من عوامل. فهل جـاءت "مـا بعـد الحـداثة" كـمنعطف أصيل لتـعيـد فـحص الحـداثة وتقـويمهـا

ومراجعتها فى تناقضاتها والتباساتها ومستغلقاتها، أو أن "ما بعد الحداثة" - كما يرى " تيرى إيجلتون"- قد " نبعت من استحالة الحداثة، وأن هذه الاستحالة هى استحالة كانت متأصلة فيها منذ البداية، وليست ضربًا من الانهيار النهائى الذى يتيح - من ثمة - لما بعد الحداثة أن تولد"، أو أن "ما بعد الحداثة" - كما يؤكد "أرنست جيلنر"- تعد "بدعة سريعة الزوال، تدين بجاذبيتها لما يتبدى عليها من الإبهام الملغز الأصيل، ولن يطول الأمر بها قبل أن تسقط فى غياهب النسيان، تمامًا مثلما يحدث لسواها من البدع"؟ ومع كل ما تعرضت وتتعرض له " ما بعد الحداثة" من مساءلات فلسفية واتهامات مستمرة تصل إلى حد رفضها أساسًا، ومع أنها تطرح على التفكير الغربى مساءلة أسسه وتاريخه، وتعادى الاستمرار والسببية، والتشابه، والتكرار، وأكاذيب الجماعة، ورهانها الدائم على التنوع والتفتت، والتشظى، والاختلاف، والاختلال، والزائل، إلا أن هناك اهتمامًا فكريًا وثقافيًا يشكل دفعًا نحو ترسيخها. أيعنى ذلك فقدان الثقة بالحداثة وموتها حقًا، أم أنها ستجدد نفسها؟ صحيح أننا نطرح هذا العام فى الدورة السادسة عشرة لمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، وفى الندوة الرئيسة، موضوع "المسرح زمن ما بعد الحداثة"، لكن لأن الحدود بين "الحداثة" و"ما بعد الحداثة" متشابكة ومتاخمة ومتداخلة من حيث تعاقبهما التاريخى، لذلك فإن المحاور الثلاثة للندوة تتساءل عن : "الحداثة" و"ما بعد الحداثة" فى المسرح العالمى، ثم عن : صورة التراث الشعبى والتاريخى فى المسرح العالمى فى زمن "الحداثة" و"ما بعد الحداثة"، وأخيرًا عن: موقع المسرح العربى فى زمن " الحداثة" و"ما بعد الحداثة" فنيًا وفكريًا، وهو سؤال عربى بالدرجة الأولى، وإصلاحى أيضًا، يستهدف الكشف عن الحضور أو الغياب، والأسباب، ومدى تجليات الاستيعاب وجدية التفاعل والحوار.

إننا نعاود الاعتراف بالفضل والشكر للفنان فاروق حسنى وزير الثقافة، الذى حول المهرجان إلى مؤسسة مستقلة، كمؤسسة معنى لحرية الإبداع وتنوعه، مجسدًا بذلك تسيد الحرية واستمرارها فى التصدى لكل انغلاق، ومواجهة كل انحدار إلى التقوقع والانكفاء الذى يؤدى إلى ضياع التواصل الذى هو صياغة مستقبل الإنسانية.

أ.د/ فوزى فهمى

المؤلف

جان بيير رينجير

أستاذ الدراسات المسرحية بجامعة باريس (٣) - السوربون الجديدة. وهو أيضًا مخرج ومؤلف لنصوص تتناول بالذات الأداء المسرحى والدراما تورجيات الباروكية والمعاصرة .

من مؤلفاته:

- الأداء المسرحى فى الوسط المدرسى، بروكسيل ، ١٩٩١.

- مدخل إلى تحليل المسرح، دونود، ١٩٩١.

كما شارك فى المؤلفات التالية:

- المسرح، بوردا، ١٩٨٠.

- قاموس الآداب الناطقة بالفرنسية، بوردا، ١٩٨٤.

- القاموس الموسوعى للمسرح، بوردا، ١٩٩١.

قراءة المسرح المعاصر

هذا الكتاب يبدأ باستعراض سنوات الخمسينيات و "المسرح الحديث" الذى أثار الاضطراب فى "المشهد الإبداعى"، فلا يزال مؤلفون مثل صمويل بيكيت وأوجين يونسكو يؤثرون فى العصر الذى نعيش فيه.

ومع هذا، ففى خطهم، أو بجوار نصوصهم، ثمة مؤلفون آخرون يجربون أشكالا أخرى. إن اختفاء "السرد الطويل"، وميلاد "دراما تورجية المقاطع"، وتفجر الفضاء والزمن، وتجدد أشكال الحوار والجدل حول وضع الشخصية، كل ذلك يفرض علاقة جديدة للقارئ مع النصوص.

ومؤلف هذا الكتاب يقدم قراءة سريعة لكبار المؤلفين المعاصرين، مثل ناتالى ساروت، وميشيل ڤيناڤيه؛ وكذلك برنار مارى كولتيس، الذين يشكلون تاريخ المسرح اليوم. كما أن مختارات من النصوص النظرية والنقدية تكمل الكتاب.

لقد خصص هذا الكتاب لطلاب الآداب، والمسرح، وكذلك طلاب التمثيل، وكل من يهتم بالإبداع المسرحى المعاصر، ويجد فيه متعته.

تصدير

"ما لم يكن به شيء خفيف من التشويه، يبدو عديم الإحساس – ومن ثم فإن مخالفة القاعدة، أى غير المتوقع، أو المدهش، جزء جوهرى من سمة الجمال. فالجميل دائمًا غريب."

(بودلير)

لا يزال المسرح المعاصر موسومًا بطليعة الخمسينيات لما لهذه الحركة من تأثير جذرى، وكذلك لارتياحنا لهذه التسمية التى تشبع ميلنا إلى استعمال العناوين. بعد مضى نحو أربعين عامًا، كيف نتصور تجمعا يضم فى حزب واحد مؤلفين على هذه الدرجة من الاختلاف، مثل آداموف وبيكيت ويونسكو، دون أن نشعر بالدهشة ؟ إن العبث، والمسرح الغيبى (الميتافيزيقى)، وجانبًا من المسرح السياسى، أو مسرح الاستفزاز، إن جاز التعبير، كل ذلك يجمع على معارضة، يختلف التعبير عنها، للمسرح "القديم". فكما يقول آداموف فى "الرجل والطفل" معبرًا عن دهشته، وأيضًا عن سروره لكونه واحدًا من مؤسسى هذه "الزمرة": "نحن ثلاثتنا من أصل أجنبى، وقد أثرنا نحن الثلاثة الاضطراب فى المسرح البرجوازى القديم"، ثم "انصاع النقاد".

وتغيرت الأزمان، ومع ذلك فالمسرح البرجوازى القديم لا بأس به. أما "الطليعة" فقد وجدت القبول فى المدارس. وها هو بيكيت يُعرض فى جميع أنحاء العالم، ويصبح "كلاسيكيا معاصرا".

ومنذ الخمسينيات، مرت الكتابة المسرحية بظروف مختلفة. واضطر المؤلفون الجدد إلى مواجهة تحديات نهاية الستينيات والشكوك التى أصابت الكتابة، ذلك

العمل المنفرد الصفوى الغامض. وقد قاوم بعضهم موجة الدعاية للغة الجسد. وآخرون سقطوا فى ساحة شرف المسرح السياسى، أو زعموا أنهم ضحايا بعض المخرجين الذين ملّوا فترة من الوقت قراءة الكلاسيكيات. وفريق ثالث اكتشف يوما أنه غير موجود، ما دمنا نعرف جميعًا أنه "لا يوجد مؤلفون"، اللهم إلا بعض نفر من "المؤلفين الشبان " المذهولين بسبب شبابهم الدائم". وذات يوم كتب كولتيس يقول: "إن المؤلفين فى عصرنا جيدون مثل المخرجين فى عصرنا"، ولعله قال ذلك بسبب الحكم الذى يوجه إلى نصوص اليوم.

ويُدْهش بعض المؤلفين السذج من عودة المسرح التجارى بشكل قوى. وآخرون أقل سذاجة يعيشون على المنح أو الطلبات الرسمية.

ولعل أصعب ما يواجه كثيرًا من المؤلفين هو اختيارهم نوعًا من كتابة "ما بعد بيكيت"، كأنما قد سمعوا مزاعم هذا الرجل الذى ما انفك يعلن النهاية ، ونهايته، ونهايتنا، ونهاية المسرح. وعلى النقيض من ذلك، فإن كتابة "ما بعد بريشت"، ذلك الأب الآخر، قد تحررت بعد استبعاد الموضوعات السياسية، وضعف الأيديولوجيات، حتى لو كانت الدراماتورجية الألمانية لا تزال تمارس تأثيرها فى بعض المؤلفين الفرنسيين، وتفتن المخرجين.

لن نحاول إقرار النظام فى مشهد مسرحى متحرك، كما أننا لن نحاول تصنيف المؤلفين الأحياء بإدراجهم فى مدارس أو فئات. وكان لا بد لنا من نقطة انطلاق؛ وجدناها فى مؤلفى الخمسينيات الذين حملوا على "الدراما تورجية" القديمة. ولن نعود إليهم بصورة كاملة ما دام هناك أدب نقدى حول الموضوع، لكننا سوف نستخدمهم كمنطلق إلى التأمل والتفكير. وسوف نذكر امتدادا لهم

ودعما لتحليلنا، وعلى وجه الخصوص، المؤلفين الذين يعالجون موضوعات وأشكالاً ليست تقليدية فعلا، وليست بأية حال جامدة فى قوالب الدراماتورجية الكلاسيكية التى ظلت سائدة فى فرنسا إلى ما بعد القرن التاسع عشر، وفى أغلب الأحيان حتى يوما هذا. ومن المفهوم أننا لن نعتمد إلا على النصوص المنشورة. كما سنشير مجرد إشارة إلى بعض العروض التى لا تستند إلى نص درامى مستقر. كذلك سنرجع بإيجاز إلى بعض المؤلفين الأجانب للإشارة إلى تأثير واضح أو شعبية كبيرة فى فرنسا، ليس لأنهم أقل أهمية؛ وإنما لأنه ينبغى أن نحترم إطار هذا الكتاب. وقد يحدث فى بعض الأحيان أن نخضع لبعض مظاهر الذوق السائد (الموضة) ، وهذا أمر لا بأس به. ولا بأس أيضًا أن يخرج بعض المؤلفين عن حيز بحثنا، فتلك حدود عملنا، ولعلها أيضًا حدود ذوقنا.

أولاً: الإضاءات المظلمة والأتوار المبهمة

إذا أردت أوسع تعريف للنص المسرحى الحديث والمعاصر، يمكننا أن نعود إلى عبارة "أومبرتو إيكو" الجميلة التى تصف النصوص بأنها "آلات كسولة" فى "**Leclor in fabula**"، ونعتبر أن المادة التى اعتمدنا عليها فى هذا الكتاب هى أكثر النصوص كسلاً. ليس بالضرورة هى أكثر النصوص تجريدا، أو أكثرها إلغازا كما نسمع فى بعض الأحيان؛ وإنما هى بالأحرى نصوص لا تستجيب بسهولة فى عملية القراءة، وتستعصى على الإيجاز السريع المطلوب فى الصحف، وتتطلب من القارئ تعاونا صادقا ليتفجر المعنى.

فى مسرحية "**نهاية اللعبة**" لـ "صمويل بيكيت" يقول "هام" لـ "كلاف": "أليس من يرانا يظن أننا نعنى شيئًا ؟" . من الممكن أن نسمع هذه العبارة وسط انشراح وفزع من يطلع عليهم الآخرون، ويكادون حرفيًا أن يفاجئوا بأن الآخرين ينظرون إليهم على غير حقيقتهم، أو خلاف ما يتمنون أن يكونوا. وبتعبير آخر، يخشون أن "يفسِّرهم" الآخرون فى صورة الحياة التى يحيونها، وينسبون إلى أفعالهم البسيطة معانى و "أفكارًا".

إن عبارة بيكيت هذه الفكهة تعيدنا إلى تشكّكه فى الرموز، بل أكثر من ذلك، فى التأويلات التى من كل صنف، والتى يفسر بها العرض المسرحى. نحن من نحن، ونقوم بما نحن نقوم به، بهذا تغمز عيون الممثلين إذ يعبرون عن دهشتهم الزائفة بأن يفهمهم الآخرون على حقيقتهم، أى على أنهم ممثلون منهمكون فى أداء أدوار شخصيات، هذه الشخصيات، نفسها تجزع أو تبْتهج حينما يضفى الآخرون معنى على "عرض الحياة" التى هم بصدد حياتها مرة

أخرى وبطريقة آلية أمام المشاهدين. هذا الأسلوب ينكر على العرض الحق أن يكون غير ما هو كائن فعلا، أى مجرد تمثيل، فى الوقت نفسه الذى يقدم فيه نفسه على هذا النحو، وحيث يُخشى أن يُنظر إليه على أنه "حقيقة" بالإسراف فى إضفاء معانٍ عليه ، أو بإعطاء معانٍ أكثر من اللازم، أو أقل من اللازم، تلك هى مشكلة القارئ فى مواجهة نصوص اليوم. فالمسرح ليس أفكارًا، ولكن هل يمكن أن يكون أفكارا فى طور الميلاد ؟. "هذه الإضاءات المظلمة وهذه الأنوار المبهمة" -على حد تعبير "ڤالير نوڤارينا" فى حديثه عن "رابليه"- عبارة نحب أن نكررها ونحن نعلق على النصوص. نحن نطالب للمسرح بما يحييه "كريستيان بريجون" فى نصوص "فرنسيس يونج" باعتباره "الظلمة المثلية"، التى ندرك معها أن:

"الرهان ليس تصوير العالم؛ وإنما الرد على وجوده الحقيقى بوجود كلامىّ مثيل، كثافة متكافئة، متعددة المعانى وعديمة المعنى فى الوقت نفسه."

Ceux qui merdrent

نحن تقريبا بصدد برنامج قراءة، سعى من أجل مسيرة. نحن فى الوقت الذى مات فيه الطليعيون نعيد اكتشافهم. فى وقت ليس من المستحب للكاتب فيه التدليل على لوذعية شكلية فى مقابل أن يقابل بالرفض باعتباره "غير مقروء" ومتهم بالعودة إلى الإرهاب الفكرى، حيث من الأفضل للنص ألا يخل باللغة الأكاديمية أكثر من اللازم، وأن يبدى حسن النية من أجل التواصل، حيث قد تكون الفكرة متهمة، إن لم تكن "قد تم تجاوزها"، إن هى لم تقدم نفسها بصورة نظيفة ولطيفة.

ها نحن دفعة واحدة خاضعون للتناقض الظاهرى المسرحى، منقسمون بين الرغبة فى فهم النصوص وتفسيرها، وعشقنا للنصوص التى تستعصى على الفهم، التى لا تفهم من أول وهلة. إن النص المسرحى لا يقلد الواقع، بل هو يعرض له تكوينا أو تشكيلا، ردًا شفهيا مستعدا للتطور والاستعراض فوق المنصة. بعض النصوص التى بين أيدينا تبدو غامضة، وتستعصى على القراءة. نصوص سيئة، نصوص فاشلة، أم قراء سيئون، قراء غير أكفاء، أمام أشكال من الكتابة لم تصبح بعد فى المجال العام ؟

المسرح منذ نشأته يعتمد على التلاعب بين الخفى والظاهر، على الظلمة التى على حين فجأة تقدم معنى. إن العرض المسرحى، مع ما يثيره من السخرية فى ذاته، يبذل أقصى جهده لإظهار العالم فوق المنصة من خلال الوسائل البدائية الخاصة بأسلوب تصنعه الأسواق، ومن خلال اللغة. هذا محقق منذ العصور الوسطى، حيث كانت عروض السيد المسيح أو شياطين جهنم تفتن المشاهدين، كما يقال. وهذه حقيقة دائمة. والأمر لم يعد كذلك تمامًا اليوم، حيث هناك وسائل أخرى للعرض غير المسرح، بل أكثر "حقيقة"، وبالذات الأفلام، وأكثر "زيفًا"، فهى صور حقا، وليست دائمًا صورًا حقيقية، على حد تعبير "جان-لوك جودار"

ولعل فى ذلك أول سوء فهم بين الذين يكتبون للمسرح اليوم ومن يعرضونه، وبين الذين يشاهدونه. هناك فارق كبير بين المسرح كما يمارس، وبين المسرح كما يُتلقى، أو تبعًا لفكرتنا عنه. ففى المنتديات الأدبية وفى الجامعات نسمعهم دائمًا يتحدثون عن الستائر الحمراء وفخامة المسرح على الطريقة الإيطالية، الوهم،

وسحر الممثل/ النجم وتأثير الشخصية، أى، وبإيجاز، مفهوم يعود إلى القرن التاسع عشر. وليس هذا خطأ. فلا يزال المسرح يعيش على ذلك، على جانبه الاستعراضى. وعند الحديث عن الكتابة المسرحية، نسمع من يتكلم عن: الحبكة، والانفراج، والمسرحية المحكمة، والمفاجأة المسرحية، بل أحيانا يتحدثون عن الوحدات الثلاث، باختصار، العلم المنقول عن النظام المدرسى التقليدى.

وهذا أيضًا ليس خطأ، فأية كتابة، حتى من يعارض منها هذا المسرح، لا يمكن أن تتجاهل من أين أتت. أشكال تحاول أن تعرض العالم من خلال قواعد لا ترجع كلها إلى أرسطو. ومع ذلك - وهنا يكمن تناقض ظاهرى آخر - فلا يمكن أن تكون هناك قطيعة جذرية مع الأشكال القديمة، أو بالأحرى، بالرغم من هذه القطيعة، فإن الرحم أو المنشأ يظل دائمًا نوعا من تبادل الحديث بين أفراد من البشر فى حضرة أفراد آخرين من البشر، تحت أنظارهم التى تخلق فضاءً، وتؤسس الروح المسرحية.

إذن، يوجد عند المؤلفين اليوم، رغبة فى الانفصال عن جمود معين من العرض المسرحى التقليدى، وهذه الأزمة، حينما تبدأ بالكتابة، تحدث خللاً فى تقاليد العرض المتعارف عليها. إنها تحدث فراغًا بهجومها على المهارات الدرامية، وعلى الحدوتة بالضرورة.

ثانيا: خلافات بين الكاتب والقارئ

ثمة عبارة جاهزة معروفة يسمعها من منتجي هوليوود كتاب السيناريو الذين يلاحقونهم بأعمالهم. فهم يريدون - وسريعًا - أن يعرفوا الحكاية التى سيحكونها للجمهور "What is the Story?"، هذا السؤال يظل السؤال الأساسى، لأن الباقى كله يتعلق بالحرفية والصنعة.

وليس بالضرورة أن يوجه مديرو المسارح هذا السؤال إلى المؤلفين الجدد، ولكنه يظل سؤالاً مضمرًا فى العلاقات بين المنصة والجمهور الذى يطالب بطبيعة الحال بأن "يفهم". إذن، الفهم يظل دائمًا فى التخيل الجماعى، فهم الحكاية، وتلخيص الموضوع، وهو ما يسميه أرسطو و"الدراماتورجية" الكلاسيكية: الحدوتة، كما لو كان المعنى يعتمد فى الجوهر على الحكاية المروية.

فى ذلك يكمن أول خلاف أو سوء تفاهم، باعتبار أن بعض المؤلفين المعاصرين ينظرون إلى العلاقة بالحدوتة من زاوية مختلفة. فهم لا يقدمون أنفسهم باعتبارهم رواة حكايات، بل بوصفهم كتابًا يتعاملون مع الكتابة بكل كثافتها وثقلها.

ويمكن أن نتصور أنهم على حق ،أو يعتقدون كذلك، بسبب التطور الذى طرأ على البحوث النقدية فى الكتابة، وعلى الطريقة التى استحدثها البنيويون ثم السيميولوجيون حول نشاط القارئ فى علاقته بالنص وبلورة المعنى، منذ "رولان بارت" وحتى "أومبرتو إيكو". ولكن ثمة معارضة شديدة، فإذا كانت عملية القراءة، من وجهة نظرية، تؤكد "عمل" القارئ الذى يتعامل مع "نصّه" من "خلال شبكات معنى تسمح له بالدخول فى علاقة مع الكاتب، ففى الممارسة المدرسية أو الجماعية، بل فى الأوساط الفنية، لا نزال أحيانا، وقبل أى نوع من الدراسة،

نسأل "ما الحكاية ؟" "النص ده بيقول إيه ؟". ونحن لا يمكننا أن نتجاهل هذا السؤال فى عمل الدراما تورج، ولكننا هنا بصدد أول خلاف حول الكتّاب الذين نقول عنهم إنهم "أضعفوا الحكاية"، بل أعرضوا عن كل حكاية مترابطة فى أعمالهم.

ثم يتفاقم الخلاف بمجرد أن نهتم بأسلوب المعلوماتية الذى يستعمله الكاتب. إن النموذج الكلاسيكى يعتمد على الوضوح التام فى المعلومات الخاصة بالحدوتة، التى يجب أن تكون كاملة، مترابطة ومكثفة منذ بداية النص. إن المعلوماتية الضمنية فى الكتابة من الصعب قبولها باعتبارها لعبة مع القارئ، حيث إن وضع محيّر معلوماتى لا تصل مكوناته إلا بالقطّارة، بل أسوأ من ذلك، محيّر تنقصه بعض العناصر "بالضرورة" اعتمادًا على أنها موجودة فى موسوعة القارئ الشخصية، وأن لعبته هى التعامل مع هذا الغياب وتفريغ الكتابة ليدخل فيها متخيّله الشخصى.

النموذجان يخسران: النموذج الكلاسيكى الخاص بالكتابة المعلوماتية والمغلقة فى النهاية، والنموذج المخرّم بشكل واسع، الخاص بنوع من الكتابة التي لا تمل تقديم نص، لكنها، إذا نجحت، تفرض "نواقصها" باعتبارها جواذب أو "مغناطيسات" تلتقط المعنى، تستثير المتخيل لإنشاء منصة المستقبل.

ونحن بصدد التعامل مع الكتابات المعاصرة، لا يمكن أن نتجنب الشك فى الخبرة، وغياب التمكن من الصنعة، بسبب عدم وجود التأكيدات والنماذج. فالكتابة المنفتحة جدا، والتى تخلو من ضفيرة سردية محكمة، ألا تخفى وراءها عجز الكاتب عن إنشاء حكاية أو قصة ؟ إن مثل هذا الشك هو ما ينتابنا أمام المصور التجريدى حينما نتساءل إذا كان يجيد "الرسم". إن عمل القراءة يكمن، على أقل تقدير، في الدخول في لعبة النص وقياس مقاومته.

ثالثا: خمس بدايات

نحن -إذن- نقترح رحلة فى شكل مسيرة حرة من خلال خمسة نصوص معاصرة، سوف نقرأ فى كل مرة العبارات الأولى أو السطور الأولى منها. نحن بصدد نوع من الركض التجريبى نحتك فيه بالكتابات المختلفة دون أن نحددها بوصف معين، ودون أن نضع منهجا صريحًا للقراءة. المداخل إلى النصوص سترد فى الفصل الثالث. أما هنا فسنبدأ بفتح المسرحيات الخمس، وهى: "**الكراسى**" لـ"أوجين يونسكو"، و"**الورشة**" لـ "جان - كلود جرومبرج"، و"**الحياة الطيبة**" لـ"ميشيل دوتش"، و"**أيها المخالف**" لـ "ميشيل ڤيناڤيه"، و"**فى عزلة حقول القطن**" لـ "بيرنار-مارى كولتيس". سنقوم بعملية قراءة سريعة مقتصرين بالضبط على الجزء المذكور. وقد تم اختيار النصوص لأنها تقدم طرائف مختلفة فى الكتابة، ولأن مؤلفيها، حتى إذا كانوا غير معروفين عند "الجمهور الكبير"، قد عُرضت أعمالهم مرات عديدة فى مسارح قومية، أو ذات أهمية قومية. وسنقوم -بادئ ذى بدء- بدراسة نظام المعلوماتية، والطريقة التى يقوم عليها الحوار بين المؤلف والقارئ بالنظر إلى "موسوعة" كل منهما، محتفظين فى الذاكرة بـ"Lector in Fabula" لـ "أومبرتو إيكو". ومن البدهى أننا لن نطيل الوقوف عند المعنى؛ بل سنقتصر على بعض الملاحظات المبدئية.

مثل هذه الرحلة خلال بدايات هذه المسرحيات الخمس الحديثة توضح جيدا أنه ليس هناك حل واحد أو وحيد فى الكتابات المعاصرة. فالنصوص تعرض لنا على مستويات مختلفة من المعلوماتية، وبحيل متناقضة، دون أن نستطيع بصورة آلية أن نصنف هذه الكتابات المختلفة تبعا لجماليات معينة. وتبعا للطريقة التى

تقوم عليها العلاقة بين المؤلف والقارئ، يكون إدراكنا أفضل للطريقة التى يبنى بها النظام السردى.

١ - الكراسى

أوجين يونسكو

(قدمت أول مرة عام ١٩٥٢ : جاليمار، ١٩٥٤) .

(يُرفع الستار عن شبه ظلام. الزوج العجوز مائل من النافذة اليسرى، وقد اعتلى الكرسى الذى فى أسفلها . الزوجة العجوز توقد مصباح الغاز. نور أخضر. تذهب وتجذب الزوج من كمه)

الزوجة:

هيا ، يا حبيبى، أغلق النافذة. فالماء الراكد كريه الرائحة. ثم إن البعوض يدخل من النافذة.

الزوج:

دعينى فى هدوء.

الزوجة:

هيا، هيا، يا حبيبى. تعال اجلس . لا تمل بجسمك هكذا، فقد تسقط فى الماء. فأنت تعرف ما حدث للملك فرانسوا الأول. يجب أن تأخذ حذرك.

الزوج:

أمثلة أخرى من التاريخ. يا حبيبتى، لقد سئمت من التاريخ الفرنسى. أريد أن أتفرج. إن القوارب فوق الماء كالبقع أمام الشمس.

الزوجـــة:

لا نسـتطيع أن نشـاهدها . لقـد غـابت الشـمس وحلّ الليل . يا حبيبى.

الزوجـــة:

بقى منها ظلها.

(يميل ميلا شديدًا)

الزوجـــة:

(تجذبه بكل قوتها)

آه، إنك تفزعنى يا حبيبى، تعال أجلس. فلن تراها وهي مقبلة. لا داعى إلى ذلك. فقد هبط الليل.

(الزوج العجوز يستسلم لها مكرها)

الـــــزوج:

كنت أريد أن أشاهد المياه، فأنا أحبها كثيرا.

الزوجـــة:

كيف تستطيع ذلك، يا حبيبى ؟ إن هذا يسبب لى الدوار. آه من هذه الدار. وهذه الجزيرة لا أستطيع أن أعتاد الحياة فيها. مياه من كل ناحية. ومياه تحت النوافذ إلى مدى الأفق.

(الزوجة تسحب الزوج العجوز ويتوجهان إلى الكرسيين الماثلين فى مقدمة المنصة. الزوج يجلس بكل بساطة فوق ركبتى الزوجة العجوز)

الـــــزوج :

الساعة السادسة بعد الظهر، وقد هبط الليل. هل تذكرين؟ فى الماضى. لم تكن الحال كذلك، فقد كان النهار يستمر حتى التاسعة مساءً، وحتى العاشرة، بل حتى منتصف الليل.

الزوجـــة:

فعلاً، ما أقوى ذاكرتك!

الـــــزوج:

لقد تغيرت الحال كثيرًا! (...)

هذه العبارات الحوارية الاثنتى عشرة الأولى تقدم عددًا كبيرا من المعلومات للقارئ، ولكنها لأول وهلة لا يعتمد عليها، أو تبدو قليلة النفع؛ فالفضاء المسرحى مقدم عبارة عن مكان مغلق محاط بالمياه، وهو شىء عادى بالنسبة إلى جزيرة، وأقل اعتيادًا بالنسبة إلى منزل. الزمن محدد جدا، فالعجوز يعلن أن الساعة السادسة بعد الظهر، وعلى الفور ترد المقارنة، بصورة مباشرة، باستعادة الذكرى، ثم، بصورة غير مباشرة، بالإشارة إلى الفصول؛ فنحن فى الشتاء، ومثل هذا التشكيك فى المعلومات قليل الحدوث فى المسرح. والمرجعية التاريخية الخاصة بالملك فرنسوا الأول ليست، بالبداهة، جديرة بالتصديق، فمع أن الأمر يتعلق بعادة عند الزوجة العجوز باستعراض تأكيداتها المعتمدة على الذاكرة "الثقافية"، وبالنسبة إلى الزوج، الشكوى من ذلك. كذلك فإن الفعل المسرحى مبتذل، حيث الأول ينظر من النافذة، والأخرى تمنعه من ذلك.

أما العلاقات بين هاتين الشخصيتين الطاعنتين فى السن (يشير يونسكو فى البداية أن عمر الرجل ٩٥ عامًا، والمرأة ٩٤ عاما) فهى مضطربة بسبب تصرفاتهما. فالزوجة تعامل الزوج كأنه طفل متهور، أما هو فيجلس فوق ركبتيها. كذلك فهما يتخاطبان باستخدام ألفاظ تعود إلى الطفولة، وهى تبدو غريبة فى السياق.

هذا الموقف الهزلى الذى يفاجئ زوجين عجوزين فى خصوصيّاتهما التى تثير السخرية يتناقض مع النهاية التى تفرض نفسها دفعة واحدة وبطريقة قاطعة. فنحن فى فصل الشتاء وآخر النهار، وفوق المياه الراكدة، ولم يتبق من الشمس سوى الظل. والموت ماثل فى الحدث (خطورة السقوط فى الماء)، وأيضًا عن طريق الإشارات إلى الروائح، وإلى النور الأخضر.

هذان الطفلان العجوزان المعزولان فى مشهد لا نهاية له ولا ضوء فيه، قد فقدا الإشارات الزمنية التى يُعتمد عليها، أو هما يجمّلانها بالذاكرة. الانغلاق ماثل، والأفق ما كاد يعرض حتى انغلق.

إذا مارس القارئ قراءة طبيعية، ستعارضها المعلومات المتذبذبة، وغياب وحدة النص. وإذا كان الموضوع موضوع زوجين عجوزين فى انتظار الموت، فإن الحوار لا يشير إلى ذلك إلا بطريقة غير مباشرة، وبلا شفقة، بل بصورة ساخرة. إن الدوار أمام غياب الإشارات هو أحد مفاتيح الفقرة، ما دام النص يبدأ بأسلوب الانغلاق والأسى، والمسرحية تستهل بالفراغ وغياب المشروعات.

وإذا كان القارئ قد سبق له أن تردد إلى المسرح الموسوم بـ"العبثى" أو "الغيبى"، فإنه سرعان ما سيجد موضوعا مألوفا. أما إذا كان الوضع غير ذلك، فإنه سيواجه نظاما معلوماتيا متناقضا يعتمد على "البارودى" أو التقليد الساخر للدراماتورجية التقليدية.

٢ - الورشة

جان - كلود جرونبرج

(عرضت عام ١٩٧٩، أكت سود بابيبه، ١٩٨٥)

المشهد الأول. فى التجربة (مقتطفات)

(ذات صباح باكر من عام ١٩٤٥ . سيمون جالسة على طرف الطاولة. ظهرها إلى الجمهور، تعمل. بالقرب من طاولة أخرى، تقف هيلين، ربة العمل، تعمل أيضًا . تلقى على سيمون نظرة بين الفينة والفينة)

هيلين:

أختى أيضا، أخذوها عام ٤٣ ...

سيمون:

هل عادت ؟

هيلين:

كلا . كانت فى الثانية والعشرين من عمرها. *(صمت)* **كنت تعملين لحسابك ؟**

سيمون:

نعم. أنا وزوجى فقط. وفى الموسم كنا نستعين بعاملة... اضطررت إلى بيع الماكينة الشهر الماضى. كان ينبغى ألا أبيعها، ولكن..

هـيلـيـن:

الماكينة موجودة...

سـيـمـون:

(توافق برأسها) كان ينبغى ألا أبيعها... عرضوا علىّ فحمًا و...

(صمت)

هـيلـيـن:

هل لديك أبناء ؟

سـيـمـون:

نعم، ولدان.

هـيلـيـن:

كم عمريهما ؟

سـيـمـون:

عشرة وستة.

هـيلـيـن:

الفارق معقول... يعنى.. هكذا يقال. أنا ليس لدىّ أبناء.

سـيـمـون:

إنهما يدبران أمورهما جيدًا. الكبير يهتم بالصغير. كانا فى الريف فى المنطقة الحرة. حينما رجعا اضطر الكبير أن يشرح للصغير من أنا. كان الصغير يختفى خلف الكبير ولا يريد أن يرانى. كانا يدعواننى مدام...

من خلال الإرشادات المنصية، وهذه العبارات الحوارية الاثنتى عشرة الأولى، يقدم لنا الكاتب، ومن فوره، كمية من المعلومات المفيدة فى إنشاء الحدوتة. معلومات تاريخية و"موضوعية" (١٩٤٥، المنطقة الحرة . نقص الفحم، مداهمات الشرطة)، ومعلومات تخص الشخصيتين (الزوجان، الأبناء، المهنة) وعناصر نفسانية أكثر (لحظات الصمت، إقامة علاقات بين المرأتين). المشهد له عنوان. ويمكن أن نفهم أن سيمون هى التى "فى التجربة". واضح أن السيدتين تتحدثان فى أثناء العمل. إذن، مشكلة نشاط الشخصيتين فى المشهد محسومة، وكذلك تبرير الكلام. فالحوار يأخذ شكل المحادثة التى بدأت بين سيدتين تتبادلان "بشكل طبيعى" معلومات حولهما، وهى معلومات بطبيعة الحال موجهة بشكل غير مباشر إلى القارئ الذى يستطيع، حتى من خلال حوار محدود كهذا، أن يكون لنفسه مساحة مرضية من الحدوتة المبدئية. فهو يعرف أين ومتى يحدث ما يحدث. كما أنه بدأ يحصل على عناصر خاصة بسيرة الحياة، معلنة صراحة أو مستوحاة (وجود أخت لإحدى الشخصيتين، وزوج للأخرى).

المعلومات فورية وقوية، بحيث أصبح القارئ يمتلك فى "موسوعته" الشخصية كثيرًا من العناصر التى تسمح له بإكمال شبكة المعلومات، بفضل قصص الاحتلال المنقولة عن طريق الذاكرة الجماعية. والكاتب يعرف ذلك، فهو لا يركز بدون فائدة، ولا يسمى العدو إلا بالإشارة إليه بـ"هم"، ضمير يعرفه القارئ. وكذلك لا يتحدث عن نظام حصص الفحم، وأسلوب الحياة الذى أصبح "عاديا" فى موقف غير عادى (الابنان فى المنطقة الحرة). وهو أيضًا لا يصوغ "دراما" بعد، لكنه يجعلنا نشعر أن لديه عناصر قوية على المستوى العاطفى التأثيرى لم تنخرط فيها الشخصيتان بصورة مؤثرة، حتى تتمكن الدراما من التطور (الأشخاص

الأعزاء المنتزعون من أسرهم. الابن الذى أصبح لا يعرف أمه). كل شىء قُدِّمَ. وقدم جيدا فى كلمات يسيرة، مع أن هناك فراغات كثيرة لكى يقوم القارئ بنصيبه من العمل، وبذلك يثار اهتمامه. هذه الفراغات، يمكننا أن نقول إنها لم تترك قط للمصادفة، إنها محددة هنا على أكمل وجه، ومن حولها معلومات يمكن أن يملأها كل شخص بدون شكوك عقيمة. إن القارئ، فى الواقع، يشعر بالارتياح لأنه أمام نص حديث، ومع ذلك فمفاتيحه معتادة لديه.

٣ - الحياة الطيبة

ميشيل دوتش (تياتر أوفير، ستوك، ١٩٧٥ - ١٠ /١٨، ١٩٨٧)

"المشهد الأول، السعادة"

طريق زراعى منحدر.

الطريق السريع فى العمق- يمضى.

سيارة R8 وأخرى بيجو قديمة.

زوج من الأزواج وطفل.

غداء فوق العشب... يمكن أن نقول (بيك نيك).

هل الأمر يتعلق بحيلة فوتوغرافية هزيلة ؟

ربما منظر سينمائى أمام خلفية لوحة مرسومة، وبخاصة كلمات:

جامدة... بعيدة... جيولوجية.

ريمـــــون:

يوم جميل.

يوليـوس:

أريد أن أعتقد ذلك.

مــــــارى:

ولكننا لم نعد نسمع الطيور.

ريمـــــون:

صحيح. هذه هى الحياة العصرية. لا يمكن أن نحصل على كل شىء.

أنا دائما أقول: التقدم له إيجابياته وسلبياته. المهم أن يعيش المرء مع عصره. إما الطيور وإما الطريق السريع.

فرانسواز:

أنا...

ريمـــــون:

نعم ؟

فرانسواز:

أنا سمعت واحدًا قبل قليل.

ريمـــــون:

أنت سمعت واحدًا ؟

فرانسواز:

سمعت واحدًا. بل أستطيع أن أقول إنه شحرور.

يوليــوس:

لا أعتقد. على أية حال أنا أستطيع أن أؤكد أنه لم يكن شحرورًا.

هذا ما أستطيع أن أؤكده.

(وقفة)

كان طائرا بدائيا منقرضًا، "أركيوبتيريكس"

مــــــاري:

إذن، أنت سمعت طائرا آخر.

ريمــــــون:

أركيوبتيريكس ؟

البيرة.

يوليــوس:

كما قلت. لقد قرأت أن هذا الطائر المشرشر اختار منذ سنوات أن يسكن الأدغال القريبة من مفارق الطرق السريعة. يمكنك أنت أيضًا أن تقرأ ذلك.

مــــــاري:

الناس جميعًا قراءاتهم مختلفة.

يوليــوس:

صحيح.

مــــــاري:

بعضهم يقرأ الصحيفة نفسها دون أن يقرأ الشيء نفسه" .

هذه المرة ليس لدى القارئ معلومات مباشرة حول العصر. فعنوان المشهد عام جدا بحيث لا يقدم إشارة، بل نستطيع أن نؤكد أنه لا يخلو من السخرية. لأول وهلة تفاجئ الإشارات المنصية بطابعها غير الوصفى على غير العادة. "دوتش" يتساءل ويحيل إلينا السؤال، ويقول "ربما". "انحدار "الطريق الزراعى يمكن أن يفهم بمعنيين، ويناقض الطريق السريع الذى "يمضى". هناك طريقتان لوصف دينامية الفضاءات التى تتعارض. "بيك نيك" تصحح بطريقة فكهة ما تعرضه "غداء فوق العشب" من ثقافة، وتشير إلى ثقافة أخرى. كل شىء يدور حول التصور، حول اللوحة الفوتواغرافية. "منظر سينمائى أمام خلفية مرسومة" يمكن فهمها كإشارة أداء للمسرح، ولكن أيضًا كاختيار جمالى. "وبخاصة كلمات تعرض كل ما هو بصرى حتى الآن. المفاجأة تمهد طبعا للطائر البدائى الذى سيرد فى الحوار.

هذه الإشارات المنصّية تتساءل أكثر مما تخبر (المعلومة الوحيدة الموضوعية تتعلق بالشخصيات والسيارتين، وهى متعددة المعانى، ومن ثم "شاعرية"). الطابع الفكه يخلق نوعًا من المفاجأة، ويعرض مباشرة علاقة خاصة "نشيطة" مع القارئ، وكأنه مدعوّ إلى المشاركة فى عملية فك رموز ما يقوم الكاتب بكتابته.

الحوار يقدم النذر القليل من المعلومات. ويقدم سلسلة من العبارات الجاهزة فى المحادثات (كليشيهات) (من "يوم جميل" إلى تطور" حياة عصرية")، ويخلق نوعا من الصورة الملونة (كرومو) لبيك نيك فى ضاحية، بما فيه البيرة. الحكاية لسه "ممسكتش" (كما يقال عن خرسانة المسلح لسّه ممسكتش) بالرغم من بدء علاقات قوة فى المحادثة بين الذين يعرفون أو يزعمون ذلك والذين يأخذون بالكلام. "أنا" تنطقها فرانسواز متبوعة بـ "نعم" من ريمون، تلفت الانتباه. هذه

العبارات الخالية من المضمون تدل على أن الكلام ليس "حرًا" تمامًا، وأن نوعا من الرقابة، من الجانب الذكورى، يتدخل فى توزيعه. (فى قائمة الشخصيات توصف فرانسواز بأنها زوجة ريمون).

من البدهى أن يكون الطائر البدائى (نقيض الشحرور) هو الذى يجذب الانتباه بوصفه مفاجأة مفرداتية فى سياق أقرب إلى العادية. هذه المعلومة الخاصة تبررها قراءة الصحيفة مع نوع من السخرية فى شكل إعلان من "دوتش" (ينبغى لذلك أن *"نقرا"* ، وبالذات *"نعرف كيف نقرا"* ، أن نختار ما نقرأ). لا نعرف بعد ماذا جاء يفعل هنا هذا الطائر المألوف فى أدغال مفارق الطرق السريعة، اللهم إلاّ أن يدفع إلى الحديث (يوليوس يساعد فرانسواز ومارى) .

القارئ لا يستطيع أن ينشىء إلا بحذر (هو مدعو إلى القراءة جيدًا) فى الحوار المتعرج والمتروك للمصادفة. سيارتان وزوجان من الأزواج، وطريقان أيضًا متقابلان مثل الطائرين. حدود فى شكل عبارات حوارية نعرفها مسبقا، أو تدفع إلى نوع من التعرّف (الموقف يتعلق ببيك نيك فى الريف).

مفاجأة: هذا الطائر البدائى الذى يدور حوله صراع مصغّر فى المعرفة، يمكن أن يكون نوعا من التهديد الغامض. كل شىء طرى أملس، وكل شىء لم يعد كذلك (فتش عن الخطأ في الحوار)، ومن قلب المألوف تخرج كلمات تدعونا إلى الانحراف.

يمكننا أن نبنى أكثر، لكننا سنكون حينئذ فى مجال الفروض المطلوب من المنصة توضيحها وإنارتها، إن لم نقل حلّها. ومن البدهى مع ذلك أنه لقراءة "**الحياة الطيبة**" لا ينبغى الاكتفاء بالظواهر؛ وإنما الانتباه لطقطقات الكرومو،

للفوارق فى هذه الصورة الثابتة، هذه اللحظية بين فضاءين (القديم والجديد)، وطائرين (المألوف والغريب)، وزمانين (الماضى والمستقبل). الشك وربما الحيرة يرقدان وسط هذا التبادل الحوارى بين أساليب حياة. والقارئ، دون اللجوء إلى تحليل دقيق، لن يستطيع أن يتخلص من الشعور بالعادية وبما سبقت قراءته.

٤- أيها المخالف.

ميشيل فيناڤيه (آرش، ١٩٧٨)

"واحد

هـيلـيـن :

موجودة فى جيب معطفى

فـيليب:

كلا، ولا فوق الدولاب

هـيلـيـن:

أنت لطيف

فـيليب:

لأنك تركتها صفًا ثانيًا؟

هـيلـيـن:

إذن ربما نسيتها فى السيارة

فـيليب:

فى يوم من الأيام ستسرق منك

هـيلـيـن:

ألم تتقدم أنت؟

فـــيليب:

بلى

هـيلـيـن:

لم تواتنى الشـجـاعـة. لقـد ظللت أدور عـدة مـرات حـول مـجـمع العمارات، وفى كل مرة تتعقد العملية أكثر فأكثر

فـــيليب:

سأذهب أنا وأركنها

هـيلـيـن:

بعد عام سيمكنك أن تحصل على التصريح

فـــيليب:

نعم

هـيلـيـن:

هذا بلوفر جديد؟

فـــيليب:

نعم

هـيلـيـن:

يا ترى من أين النقود".

ليس هناك إشارات منصية فى هذا الجزء المعلن عنه برقم فقط، لكن قائمة الشخصيات توضح أن فيليب هو ابن هيلين. هذا الحوار المقتضب والخالى من علامات الترقيم يتخذ شكل محادثة بدأت حول موضوعات كثيرة فى وقت واحد.

فى الظاهر، نحن أمام موقف عادى. السيارة ومفاتيحها، العثور أو عدم العثور على مكان لإيقافها (هذا يحدث فى باريس وفى أية مدينة كبرى)، تصريح القيادة، العمل (تقدم)، البلوفر، النقود: مشاغل عادية لأشخاص عاديين، من خلال معلومات مقدمة بالقطّارة بطريقة غير مباشرة وبمهارة (فيليب فى السابعة عشرة من عمره، يبحث عن عمل، ربما يسكن مع والدته. هى تملك سيارة، لعلها عائدة من العمل، تشعر بالقلق على ابنها، وما يفعله، وما يرتدى، والنقود التى معه أو التى ليست معه. على أية حال، هى التى توجه الأسئلة). ولكن كل شىء يتم بسرعة، والحوار لا يطوّر شيئًا، ويبدو أنه يسوّى بين الموضوعات فى الاهتمام، الأمر الذى سيكون له أهيمته "دراميا" (قصة شاب عاطل؟)، وما هو أقل أهمية (هيلين أضاعت مفاتيح سيارتها).

وكما يحدث فى المحادثة "الحقيقية"، الشخصيتان لا تسميان ما هو بدهى بالنسبة إليهما (المفاتيح التى ستظل "هى")، وهذا أول أسباب "فراغات" هذا الحوار، حيث لم يتم تسمية إلا ما يهم الشخصيتين، وعلى القارئ القيام بالباقى، من خلال الفوضى الظاهرية فى المحادثة. يظهر مستوى آخر للمعانى إذا نحن أدخلنا عبارات الحوار (والموضوعات) فى علاقة بعضها مع بعض. هيلين تبحث عن مكان (لسيارتها)، أو بالأحرى لم تجد مكانا. هيلين تتوقع أن يجد ابنها مكانا (هل تتقدم؟) وإذا هو لا يقدم الإجابة، فهو مستعد للبحث عن مكان (للسيارة)، ولو أن هذا يزداد صعوبة شيئًا فشيئا. هيلين "دارت" بالسيارة، "ولم تواتها

الشجاعة" إلا لوقوف "صف ثان". و"نعم" التى سمعت مرارًا تقيم جدارًا أمام موقفها الحقيقى (هل سيكون هو أيضًا "صفًا ثانيًا"؟). فيليب هو الذى يقلق من سرقة العبارة المحتملة، لكن هيلين هى التى تسأل من أين النقود للبلوفر الجديد (مستعار، مسروق؟). هيلين معها تصريح، أما فيليب فلا (ما نوع التصريح الذى يحتاج إليه ؟) هيلين تفقد المفاتيح. فيليب يحصرها فى مكان محدد وهو مستعد للعثور على مكان للسيارة.

وهكذا يستقيم المعنى لو أن القارئ حاول سد جزء من الفراغات، أو بالأحرى إيجاد العلاقات بين جزر الكلام، وهى عبارات الحوار. وإذا لم يكن هناك شىء أهم من بقية الأشياء، وإذا كانا يعطيان الانطباع بأنهما يتحدثان ولا يقولان شيئًا، فذلك لأن كل شىء مهم، ولأن عدم قول شىء، فى هذا الحوار، هو – مع ذلك– قول شىء بمجرد أن نجد أن ربط أجزاء الحوار يثير دوائر قصيرة تجذب الانتباه.

عبارات الحوار كأنها أهملت بمجرد أن بدأت ("ألم تتقدم؟ بلى"). وحيث يتوقع القارئ المزيد، يتغير موضوع الحديث، والأم هى التى تتحدث بدلا من ابنها، عن مشكلة المكان لها. أهمية قصوى تعطى للقارئ، ما دام لا أحد غيره يستطيع أن يقيم العلاقات السردابية والرهانات الخفية فى الحوار الذى يبدو، على السطح، أملس. فيناڤيه لا يتطرق إلى "عودة الأم إلى السكن بجوار ابنها العاطل". بقى على القارئ أن يعثر على طريقه بين هذا السطح المعتاد ومستوى الأعماق، مع العلم بأن التفسير لا ينبغى بأية حال أن يخلق ثقلاً لا ينتمى إلى مستوى هذه الكتابة.

٥- في عزلة حقول القطن

بيرنار-ماري كولتيس (الناشر مينوى، ١٩٨٦)

التاجر

إذا كنت تمشي في الخارج، في هذه الساعة، وفي هذا المكان، فذلك لأنك تريد شيئًا لا تملكه، وهذا الشيء أستطيع أنا أن أقدمه لك؛ لأنني إذا كنت في هذا المكان قبلك بزمن طويل، وسأظل فيه أكثر مما ستظل أنت فيه، وأن هذه الساعة التي هي ساعة العلاقات الوحشية بين الناس والحيوانات لا تبعدني عن هذا المكان، فذلك لأنني أملك ما هو ضروري لإشباع الرغبة التي تمر أمامي، وهو مثل الثقل الذي ينبغي أن أتخلص منه بإلقائه على شخص ما أو حيوان ما يمر أمامي.

من أجل ذلك فأنا أقترب منك، بالرغم من الساعة التي عادة ما ينقضّ فيها الإنسان والحيوان كل منهما على الآخر، أقترب أنا منك، ويداي مبسوطتان وراحتاهما نحوك، مع تواضع الشخص الذي يملك أمام الشخص الذي يرغب، وأنا أرى رغبتك كما نرى ضوءًا ينهر في نافذة في أعلى عمارة ساعة الغسَق. أقترب منك مثل الغسق في هدوء واحترام، بل في ودّ، تاركا أسفل في الشارع، الحيوان والإنسان ينطلقان من سلسلتيهما بكل وحشية وقد كشرا عن أنيابهما (...)

الزبون

أنا لا أمشي في مكان معين وفي ساعة معينة؛ أنا أمشي فقط، أنتقل من نقطة إلى نقطة لأعمال خاصة تتم في هذه المناطق. وأنا لا أعرف أي غسق ولا أي نوع من الرغبة، وأريد أن أتجنب الحوادث في مسيرتي. أنا كنت أنتقل من هذه النافذة التي تضيء خلف، فوق، إلى هذه النافذة الأخرى التي تنير أسفل، أمامي، تبعا لخط مستقيم يمر خلالك لأنك حللت فيه، عن عمد. إذن لا توجد أية وسيلة تسمح للشخص الذي ينتقل من ارتفاع إلى ارتفاع آخر، بأن يتجنب

النزول لكى يتمكن من الصعود مرة أخرى بعد ذلك، مع عبثية حركتين تمحو كل منهما الأخرى، ومع المخاطرة، بين الاثنتين بأن يطأ بقدمه فى كل خطوة الفضلات الملقاة من النوافذ. كلما سكن الإنسان أعلى، كان الهواء أصح، ولكن السقطة تكون أقسى. وحينما يضعك المصعد أسفل، فإنه يقضى عليك أن تمشى وسط كل ما لا نريده فوق -وسط زخم من الذكريات المنتنة كما يحدث فى المطعم حينما يتلو عليك الجارسون ويسرد على سمعك القرفان جميع ألوان الطعام التى تهضمها أنت منذ وقت طويل (...)"

بداية هذا النص أوردناها ناقصة كثيرا، حيث إن مطلع حديث كل من التاجر والزبون فى الحوار يستغرق عدة صفحات، مما اضطرنا إلى الاختصار تمشيا مع منهجنا فى العينات. وجاء القطع غير مرضى لكى نقدم أجزاء من حديث الطرفين حتى لا يبدو النص الذى نقدمه مونولوجا طويلا.

والنص لا تسبقه أيّة إشارات منصية سوى تعريف طويل يخص نوع "التجارة". صفقة تجارية تتعامل فى أشياء ممنوعة أو عليها مراقبة شديدة، وتتم فى فضاءات محايدة، غير محددة، لا يتوقع أن تكون لهذا الاستعمال بين الموردين والراغبين (...)

هذا النوع من السرد الطويل يتعارض مع الحوار المعاصر الذى يتسم بالسرعة، وهو يتطلب استماعًا خاصًا بين المتحدثين. والقارئ يجد فيه مكانه بصعوبة وحصته من المعلومات، مع أن النص، على عكس المتوقع، يستطرد فى وصف دقيق بصورة غير عادية للأحداث ولحركات كل من الشخصيتين، ومشروعات كل منهما، ونياتهما الظاهرة والمقنعة. والكلمة فى هذا الوصف لا تميل إلى نوع من الإسهاب الشفهى الذى يتخذ شكل الطقس، وحيث الاستراتيجيات لا تبدو خلال تبادل العلاقات، وإنما من خلال الاستعراض الكلامى البطىء والدقيق.

الخطأ يكمن فى القفز إلى الخلاصة أو الخاتمة، للوصول إلى العلاقة التجارية المقصودة وتسميتها لإظهار المعنى. إذن، قصر العلاقة على تهريب المخدرات أو البغاء يضعف النص بداهة بقصره على حكاية أو حدوتة، حتى لو كان من غير المستبعد أن يكون جانب من طقوس هذه التجارة واردًا فى الكتابة.

لعل من الضرورى قبل كل شىء أن ننظر فى ناحية الفضاء والحركة. التاجر مبدئيا "فى المكان" مستقر مثل عمارة، فى الانتظار كما تشير إلى ذلك شبكة المفردات. بعد ذلك فقط يصف اقترابه نحو الزبون المقدم كأنه فى حركة. جزء من حديث الزبون يبرر تنقله، مسيرته على الأرض منذ حطّه مصعد أسفل. الرأسية متكررة فى حديثهما. حولهما عمارات مجردة، نوافذ مضيئة كعلامات، ذكر الأرض والسقوط المحتمل. ينخرط الاثنان إذن فى أداء حركات، فى استراتجيات فضائية معقدة الهدف منها بالنسبة إلى الأول، الذهاب إلى الزبون، وبالنسبة إلى الثانى، إنكار أية نية فى الشراء العادى. كما أن الإشارة إلى الصيد وإلى الحيوانات المتوحشة، وإلى الغسق، تحيل أيضًا إلى مفهوم المنطقة.

شبكة من مفردات أخرى تحيل إلى الدين والمقدس. النوافذ المضيئة هى المناطق التى يسعى إليها الزبون... لكن رغبته نور، على حد قول التاجر الذى يتقدم "بتواضع"، "واليدان مبسوطتان والراحتان مفتوحتان نحوك". هذا التقدم به شىء من الطقس والمقدس، بالرغم، أو بسبب التذكير بالرغبة والنيات التجارية غير المقنعة. فالتاجر يعرف رغبة الزبون، لكنه لا يسمى موضوع الرغبة لوضوحه، وربما أيضًا لأن هذا ليس هو ما يهم كولتيس.

فى هذا المكان "السفلى" المغطى بفضلات تسقط من أعلى، ما ينبغى أن نتتبه له هو نوع من الرقصة الطقسية، لقاء خطوط مجردة ولا يمكن تجنبّها، ومن ثم فهى تراجيدية. سوف تنتهى بالالتقاء، لأن هذا هو الهدف من هذه الرقصة كما يشير التاجر. فهو لم يتمكن من عدم المرور من هذا المكان، باعتراف الزبون الذى لا يتجنب التاجر ما دام قد كان على المسيرة المتوقعة لخط السير المبدئى.

هذه الرقصة، "رقصة الرغبة" لا تفتأ تقال ويعلق عليها فى لغة هى فى ذاتها متعة فى استطرادها. ولعل المسرحية تتحدث بصفة جوهرية عن التوتر الوحيد الذى يجمع ويعارض فى الوقت نفسه بين شخصين مرتبطين بالرغبة وبإمكانية إشباعها. المدخل الشفهى الطويل، شبه المعتوه فى دقته عند الطرفين، يسهم فى هذا "الاستعراض" للرغبة - أو التجارة، إذا شئنا - التى تجمع الشخص الذى يملك والشخص الذى يطلب، حيث إنكار الرغبة يمثل جزءًا من الطقس الإجبارى المقلق الذى يسمح ببلوغ المتعة.

رابعا: مشكلات القراءة

الاطلاع على هذه النصوص، غير المنظّرة هنا، لا يأخذ فى الحسبان بداهة جميع كتابات اليوم. وقصرها لا يسمح إلا بإدراك تنوعها وتعقدها. ونستطيع أن نخلص منها إلى بعض افتراضات فى العمل.

١ - الدخول فى النص

قراءة النص تتم دون مسبقات دراما تورجية، أو بالأحرى تتم بوسائل مختلفة حسب النصوص. ونصوص المسرح التى توصف بأنها غير مقروءة أو ملغزة هى نصوص لا نجيد قراءتها، أى لا نجد لها مفاتيح أو مفتاحا مرضيا. نحن فى الغالب أمام نصوص لا تتفق مع قواعد الدراما تورجية الكلاسيكية التى يرجع إليها القارئ، ويعتمد عليها بصورة واعية إلى حد ما. والحقيقة أن كل نص "يمكن قراءته" إذا نحن أعطيناه الوقت إذا كانت لدينا الوسائل لذلك. ومعيار "القرائية" أو إمكانية القراءة، وهو غير محسوس حتى لو كان منتشرا، لا ينبغى أن يرتبط بحكم تقييمى حول "صفة" النص أو الكيف، أى حول متعتنا كقرّاء فى الدخول فى علاقة مع المؤلف فى أثناء عملية القراءة.

كثير من النصوص الواردة هنا تقدم قليلاً من المعلومات التى تساعد على إنشاء قصة، أو، أسوء من ذلك، بعض المعلومات التى إذا قبلت دون تمحيص تقود إلى طرق زائفة، إلى أشتات من قصص لا تفضى إلى شىء. إن البيك نيك فى مسرحية "**الحياة الطيبة**" ليس بيك نيك عاديًا، حتى لو كان يتسم ببعض مظاهر البيك نيك. كذلك مسرحية "**الورشة**" ليست سوى قصة تجرى خلال الاحتلال أو بعده مباشرة.

إن ما نسميه "معلومة سردية ضمنية" هو فى الغالب نظام النصوص التى تهمنا هنا. لا بد إذن من تغيير النظرة، وبدلاً من الاكتفاء بالنظرة الشاملة ينبغى البدء بالتقاط جميع الإشارات، فى قلب النص، التى ستساعد على إنشاء المعنى. علينا فى أغلب الأحيان أن نعمل بالميكروسكوب. لا شىء مما يجرى فى مسرحية "**الكراسي**" مثلا يمكن أن يصل إلينا إذا نحن تعاملنا مع هذه النصوص بطريقة فورية حسب ما هو "معروف مسبقا" حسب المحادثات الجارية العادية. هى حقا محادثات، لكنها مميكنة موضّبة، مفخخة، وأهميتها كلها تكمن فى توضيبها. فى مسرحية "**فى عزلة حقول القطن**" اخترنا أن نركز التحليل حول الفضاء لأنه يبدو وكأنه شبكة المعانى الأغزر والأنسب، على الأقل فى صفحاتها الأولى.

٢ - الشبكة التيماتية والمسرحيات بدون "موضوع"

إن إثارة السؤال الذى يقول "ما الحكاية؟" يتضاعف بتساؤل آخر يقول "عن أى شىء يتحدث؟". لا يستقيم التصنيف التيماتى إذا جعلنا نتصور أن المؤلفين "يكتبون عن"، أى "يعالجون موضوعًا". إن أغلبهم يكتب قبل كل شىء، ثم تتولد الموضوعات من الكتابة، وليست الموضوعات المسبقة هى التى تنشئ الكتابة، حتى إذا كان هناك، كما سنرى، سياسة طلبات أو كتابات هادفة أكثر من غيرها. هل نستطيع أن تقول إن مسرحية "أيها المخالف" تعالج موضوع البطالة عند الشباب، أو العلاقة بين الأمهات والأبناء؟ وأن " **فى عزلة حقول القطن**" تتحدث عن تجارة المخدرات، وأن "**الحياة الطيبة**" تتحدث عن حالة القرى حول الطرق السريعة؟ فى العمل بصدد المعنى يجمل أن يكون هناك جرد تيماتى كامل إذا لم تُقصر المسرحية على قصة، على إبراز موضوع، أو مشكلة اجتماعية، وهذا أسوأ. من البدهى أن هناك مسرحيات مناسبات أو مسرحيات تعليمية من المهم أن نرى كيف ستقاوم الزمن. حينما تكون هذه المسرحيات مهمة فهى لا تقتصر على موضوعها، وتحاول أن تخرج من حدوده .

٣ - المعنى ليس ضرورة ملحة

مشكلة "معنى" النص هى أصعب مشكلة واجهتها الأعمال النظرية فى هذا المجال، وبخاصة بحوث "رولان بارت" و"أومبرتو إيكو" و"آنّا أوبرسفيلد". فلنذكر بكل بساطة أننا هنا بصدد أقل الأشياء ضرورة أو إلحاحًا لكى نحددها للقارئ، وأننا بسبب الرغبة فى تحديد المعنى دفعة واحدة نضل فى القراءة. والحقيقة أننا نصل إلى شىء من المعنى من خلال تحليلنا مختلف الشبكات (السردية، التيماتية، والفضائية، والمفرداتية....) ثم حينما نحاول ربطها بعضها ببعض، وأمام نصوص معقدة، من المهم تجنب المغالاة فى التحليلات التى تدخل فى إطار السرد أو التيمات على حساب الصناعات المسرحية الحقيقية (الحوار وما يكشف عنه من علاقات بين الشخصيات، النظام الفضائى - الزمنى...)

٤ - إنشاء المشهد التخيلى

قراءة نص مسرحى تكمن فى إنشاء المشهد التخيلى، حيث يكون النص مدركا لدى القارئ على أفضل وجه. ولا يعنى ذلك أن النص المسرحى بطبيعته يكون "ناقصا"، لكنه يتبع نظاما يتسم بالتناقض الظاهرى، كما سنتناول ذلك فى "**مدخل إلى التحليل المسرحى**". هو كامل بوصفه نصًا، لكن كل قراءة تكشف عن التوترات التى تقوده نحو منصة فى المستقبل. فالمنصة لا تشرح النص، وإنما هى تقترح له تكملة مؤقتة.

وأمام نص جديد، فإن القارئ لا يستطيع أن يعتمد على مفهوم قديم للآلة المسرحية، بقدر ما لا يستطيع أن يعتمد على الدراما تورجية التقليدية. إن الحلول المنصية المغالية فى بداهتها تغلق النص حتى قبل أن نتمكن من إدراك أهميته. إن تصور "**أيها المخالف**" أو " **فى عزلة حقول القطن**" فى ديكور طبيعى

زائف مأخوذ من مسرح الشباك (البولفار) لا يساعد بأية حال على فهم هذه النصوص. وكذلك الحال لو أخذنا بمفهوم "طليعى" متصلب. كل كتابة جديدة يمكن أن يُغلقها داخل نظام كليشيهات آخر.

إن العرض المسرحى المعاصر "يعرض" أقل مما كان يعرض فى الماضى. والمسرح المعاصر يراهن على أن كل شىء "ممكن عرضه"، إى أن أى نص غير مستبعد من مجال المسرح بسبب عدم المسرحانية. فـ "**الكراسى**" و" **فى عزلة حقول القطن**" ليستا نصين استعراضيين، ولكن من الخطأ تصنيفهما ضمن النصوص الإذاعية أو النصوص التى "تقال" كما لو أن المنصة لا شأن لها بهما، فى حين أن عرضهما أثبت العكس.

إن أهم الأعمال النظرية الحديثة تتعلق بمكانة القارئ فى عملية القراءة، وما نسميه "جمالية التلقى". وهى لا تتعلق فقط بالأدب المعاصر، ولكن النصوص التى نحن بصددها قد تتطلب تعاونا كبيرًا. إن المطلوب هو الاعتراف بالطرف القارئ، ليس من أجل أن نخصه بذاتية فائقة بقدر تقبل ضرورة إقامة حوار مع النص.

النص المسرحى لا يتكلم وحده، ولكننا نستطيع أن نتصور أنه "يجيب" عن اقتراحات القارئ الذى ينشئ نظامه الافتراضى. إن بعض الاقتراحات التى سجلناها فى البدايات الخمس التى أوردناها قد لا تتجاوز الجزء المعروض. إذن ينبغى قبول هذه الحركية، هذه الحالة المؤقتة باستمرار والهشة للحظة القراءة، فلعبة الاستخفاء مع المعنى التى تتكون وتتفكك بإيقاع تقدمنا. إن الطبيعة الدينامية والعابرة للعلاقة بالنص تنتج المتعة، من خلال لعبة الافتراضات فى هذا المجال العريض.

فى الفصل الثالث نقدم طرائق منهجية أكثر للدخول فى النصوص بتجميع أمثلة حول الأشكال الأكثر وضوحا. لذلك فسنبدأ بالقضايا التى تخص الحدوتة،

بالطريقة التى ندرك بها الحكاية، والتى من خلالها تسمح المعلومة الضمنية الظاهرة التى يدركها القارئ، تسمح له بإنشاء عناصر من السرد رغم كل شىء.

وفقدان هذا المعيار التقليدى حينما لا يكون هناك معلومات مكثفة وأكيدة، يستعاض عنه بمكانة أهم تقدم للقارئ بشرط أن يقبل مخاطر ذلك. بعد ذلك سندخل فى تحليل الفضاء والزمن باعتبار أن هذين العنصرين أسىء استعمالهما فى الخمسينيات فى الدراما تورجيات المتفجرة. ثم إن دراسة تطور أشكال الحوار ستسمح بالدخول إلى قلب النصوص.

وأخيرا سنختم بإلقاء نظرة على المؤلفين الذى يحملون على اللغة بشكل مباشر، أولئك الذين يناقشون قضية التواصل التقليدى، أو يخترعون لهجات مختلفة تسىء استعمال اللغة العادية.

ولكن التحدى هو -قبل كل شىء- أن نقرأ: "إذا كنا نقرأ روايات، فذلك أيضًا لكى نحصل على مفاهيم تسمح بقراءتها" على حد قول "أومبرتو إيكو" الذى يضيف قائلا:

> **"قراءة رواية، نتظاهر بالمعرفة، نتظاهر بإعطاء الثقة للمؤلف الذى، فى لحظة أو أخرى، سيخبرك بما ينبغى أن تعرفه من العالم الذى يتحدث عنه".**

ويمكن أن نغير بالنسبة إلى المسرح. فلنتظاهر إذن بأننا نعطى ثقتنا لمؤلفين لا نعرف عنهم شيئًا، ولعوالمهم الغريبة أحيانا على قراء مثلنا.

تاريـــخ ونظريـــة

أولاً: المسرح، المجتمع، السياسة

١ - مكانة الكاتب فى المشهد المسرحى

مسرح ذو وجهين

يجتهد مؤرخو المسرح فى تمييز الاختلافات بين المسرح الأرسطى والأشكال الشعبية. وهم لهذا الهدف يرسون أنواعًا تتعايش فى عصور واحدة، ولكن بطموحات وجماهير مختلفة. إن الوحدة اليوتوبية لجمهور المسرح، إذا كانت قد وجدت فى يوم من الأيام، فلا شك أنها قد تلاشت بعد ظهور التجمعات الكبرى فى المدينة القديمة. إن الحنين إلى مسرح "مفتوح للجميع" يخترق دائمًا خطابات الممارسين للمسرح، وكذلك علماء الاجتماع.

ففى فرنسا، وبعد الحرب العالمية الثانية، حققت سياسة الدعم واللامركزية فى المسرح نتائج لم تكن متوقعة. فقد تطور "المسرح الخاص" و"المسرح العام" وتعايشا معًا. بعد ذلك بدأ التصدع التدريجى يظهر واضحا بين المسرح الذى يفكر، ويجدد، ويستفز، ويحاول أن يأخذ فى الحسبان العالم، أو يؤثر فيه، وبين مسرح التسلية الذى يساعد على الهضم، وبطبيعة الحال، كان لكل منهما جاذبيته وفائدته.

ومن ناحية أخرى، فإن "الأسرتين" الفنيتين اللتين كانتا لا تزالان مختلطتين حسبما أخذت المسارح الباريسية الخاصة فى الخمسينيات على عاتقها مهمة الإبداع المعاصر، أصبحتا اليوم منفصلتين إلى درجة أن من النادر أن نجد فيهما المخرجين والممثلين أنفسهم، بل أكثر من ذلك، الكتاب أنفسهم. إن الذى يهم

الكاتب هو أن يجد ظروف إنتاج تسمح بعرض أعماله دون أن يجد نفسه مضطرا إلى التخلى عن حريته ككاتب.

كثير من المراقبين فى الحياة المسرحية يشعرون بالأسف على هذه الظاهرة التى تنفرد بها فرنسا فى شكلها، وفى التناقضات التى تفرزها. وتجد هذه الظاهرة تبريرا لها على المستوى الاقتصادى (العرض الصعب يجر إلى مخاطر مالية بلا أى نجاح جماهيرى)، ولكنه لا يقتصر على ذلك وحسب، فهو يحدث شقًا فى الحياة المسرحية بسبب المفاهيم المختلفة فى وظيفة الفنان فى المجتمع حتى خارج مفهوم الالتزام.

مسرح يقول "نيلة"!

يوجد عند كثير من المبدعين نوع من القلق العميق، مرتبط بممارسة فنهم، وكأنهم يخشون ألا يهتموا بالجوهر بسبب وقوعهم فى فتنة النجاح والاستهلاك.

جان فيلار، مؤسس المسرح القومى الشعبى ومهرجان آفينيون، وهو مخرج وممثل لا يمكن اتهامه بالصفوية، تساءل فى عام ١٩٦٤ حول المهرجان الذى يديره، لأنه شعر بالخوف أن يكون المهرجان لم يعد يمثل "مغامرة". ورأيه هذا فى مهرجان آفينيون يمكن تطبيقه على أى مشروع ثقافى قائم:

> **"حقا، أى فنان عليه قبل كل شىء أن يدرك حقائق الإنسان وحاجاته عصره. ومع كلٍ، فإن المسرح – شأنه شأن الشعر والتصوير – ليس له قيمة إلا بقدر رفضه للانصياع لعادات الجماهير، وأذواقهم، وحاجاتهم وهى فى الغالب جماعية. فهو لا يقوم بدوره، ولا يكون مفيدا للناس إلا إذا زلزل هذا الهوس الجماعى، وكافح هذا الجمود، وصاح فيه مثل الأب أوبو قائلا: نيلة!"**
>
> ***(جان فيلار، بقلمه، آفينيون، ١٩٩١)***

هذا المسرح الذى يقول "نيلة"، كما نلاحظ، جعله ڤيلار فى مرتبة الشعر والتصوير. إن القلق الذى كان يشعر به فنانو المسرح فى الماضى يظهر حتى إذا حاولوا التوجه نحو أكبر عدد من الجماهير، لأنهم قلما يعملون فى عزلة، لأنهم دائمًا فى مواجهة مع الجمهور. وربما أيضًا بسبب وضع المسرح بين النص والعرض، فهم يخشون أكثر من غيرهم أن توجه إليهم تهمة الغوغائية. وهم يخشون بصفة خاصة أن يعجزوا عن إثارة القلق بما فيه الكفاية، مهما تكن الطريقة التى يواجهون بها الصراع ضد الجمود، جمود الناس والمجتمع.

إن الإبداع المعاصر والكتابة الحديثة يستقران فى مسرح القطيعة هذا، مسرح التجديد والاستجواب. ومع ذلك فالباقى لا يجب التخلص منه، بل ينبغى من ليلة إلى أخرى، تغذية الغول المسرحى، آلة العرض التى تطالب بحقها، الثلاثمائة ألف عرض المختلفة التى تتوجه إلى جمهور مدينة باريس وحدها. كيف -إذن- السبيل إلى بلوغ الجهور العريض مع الاحتفاظ بنظرة إلى العالم المعاصر؟

هل ما زال المسرح قادرًا على إثارة القلق؟

المشروع المسرحى صيغ من التناقضات. تكاليفه تزداد يوما بعد يوم. فهو يخضع -إذن- للتحديات الاقتصادية، ويرتبط برباط وثيق بإعانات الدولة. عليه أن يقوم بوظيفته الاستعراضية ببلوغ أكبر قدر من الجماهير العريضة مع احتفاظه فى الوقت نفسه بوظيفته الأولى كفن يندد ويثير القلق. إن المراكز الدرامية والمسارح القومية تحاول المحافظة على الريبرتوار، وتنتج بنجاح متباين نصوصًا جديدة، لأن الأمر يتعلق - بوجه خاص - باللوائح وبالعقود المبرمة مع الدولة.

منذ الخمسينيات حتى اليوم، والبون يزداد اتساعًا بين النصوص التى تنتج بنجاح متباين الوصفات المجرّبة، والحبكات المستهلكة، والقصص التى لا تتنول شيئا مهمًا، وبين النصوص التى تحاول أن تخاطب حاضر العالم الذى يتشكل أمام أعيننا. إن التحدى، كما قال فيلار، هو أن يتمكن المسرح من أن "يقول نيلة". لا تزال هناك طرق كثيرة لقول ذلك، عن طريق التعالم والادعاء مثلا، أو مع المساعدة الرسمية أو بدونها. إن ما نطلق عليهم "الطليعيّون" نجحوا فى ذلك بطرائق مختلفة، حتى إذا كانت المهمة الأساسية للنصوص الجديدة أن تحدث قطيعة مع النصوص الموجودة.

وضع *الكاتب الدرامى*

إن النصوص الجديدة تتم كتابتها مع هذا المنظر الخلفى، بعد الأخذ فى الحسبان الانفصال المؤسف للأسر المسرحية. فقد اختفت أغلب القاعات الخاصة التى كانت تتحمل المسئولية وتخاطر. ثم إن الكاتب الذى يريد أن يكتب، إن لم يحاول أن يثير الاعجاب بأى ثمن، عليه أن يختار بين العزلة وبين وصاية الدولة.

يتحدث ميشيل فيناڤيه عام ١٩٧٨ عن وضعه ككاتب درامى بوضوح وبساطة. يردد صدى فيلار بقوله "نيلة"، ويضيف إليها معبرًا عن الحاجة إلى قول: "كلا، لتكون بمثابة افتتاح":

> **"فقط مع تجنب أى ضغط لإثارة الإعجاب، أو للتسلية أو الالتزام، والنجاح فى إعالة أسرته، يأمل الكاتب المسرحى أن يشغل مكانه -المهمش- ويمكنه أن يسعى إلى شغل دوره -الذى يكمن فى إحداث بعض الهزات أو الشروخ فى النظام القائم. أنا مؤمن، فيما يختص بالكاتب المسرحى، بضرورة أن يكون**

غريبا، أن يقوم بوظيفته عن طريق القفز المتصل على حدة. أن يكون عسير الهضم (...)"

(كتابات عن المسرح، إير تياترال، ١٩٨٢)

رأينا فى المسرح الحديث، أنه يقوم حول كتاب قضى عليهم بالتجديد دون تنفير، وإثارة القلق دون الانفصال كلية عن الجماهير، وتقديم متعة دون الاكتفاء بالوصفات المجربة. تلك هى الطرق المختلفة التى يكتشفونها عن طريق الكتابة الدرامية التى نحاول وصفها.

٢ - قضية الالتزام *فى الخمسينيات*

النص المسرحى موجهًا نحو السياسة

ليس المسرح بمنأى عن الجدل الذى يثار بين المثقفين بعد الحرب حول الالتزام السياسى للأعمال الفنية. حرب كوريا وحرب الجزائر، ونهاية الاستعمار، ووصول دوجول إلى سدّة الحكم، وغيرها من الموضوعات السياسية التى تأخذها الكتابة فى الحسبان تتجنبها، تهاجمها بصورة غير مباشرة، أو عن طريق الرمز، أو تتناولها بشكل ساذج وجها لوجه على أمل يتجدد. أبدًا لحديث عالٍ وواضح عن حاضر يشيخ بسرعة.

فى عام ١٩٤٤ عمدت مسرحيات "**أنتيجون**"، و"**جلسة سرية**"، و"**سوء تفاهم**" إلى إثارة جدل فكرى فوق المنصة، ولكن فى أشكال درامية غير مجدّدة. مسرح حديث من خلال اهتماماته الأيديولوجية، مسرح نهاية عصر من خلال ما يقدم من دراما تورجية، مع أنه لا يزال يستخدم أساسا كمسرح يطمح إلى التفكير فى العالم.

يرى "آلان باديو" أن تسييس المسرح ظاهرة لا يمكن تجنبها:

"النص المسرحى نص موجه نحو على السياسة، قسرًا. وفوق ذلك، فهو منذ "الأورستيا" حتى "الأستار" يعرض قضايا لا تتضح تماما إلا من وجهة النظر السياسية. النص المسرحى يبدأ حينما لا يكون "الشخصيات" متفقة. فالمسرح يسجل الخلاف.

إذن، ليس هناك سوى خلافين كبيرين: السياسة والجنس، مكانهما الأثير هو المنصة.

إذن، هناك موضوعان وحيدان للنص المسرحى: الحب والسياسة".

(مقتطفات للمسرح)

ومع ذلك، فالسياسة لا تتناول دائمًا الأوضاع الراهنة، ولعبة المرايا التى يعمد رجل اجتماع متبسط فيحيل إليها المسرح والمجتمع لا ينبغى أن تخدعنا. هناك نصوص خاصة "بالأوضاع الراهنة" مرت بجوار موضوعاتها، أو فقدت أهميتها بسرعة. وعلى النقيض من ذلك، فإن جمهور المسرح مستعد لالتقاط أية إشارة إلى ما يعايشه وهو يشاهد عرضا لنصوص قديمة أو دراما تورجيات تعتمد على الدوران. قاعات كاملة فى المسرح القومى الشعبى قامت برد فعل عنيف لدى إية إشارة إلى السلطة فى مسرحية "**قاضى زالاميا**" لكالديرون (١٦٣٥)، فقد فكرت فى ديجول، وهو ما كان سيُدْهَش له المؤلف. ومسرحية "**الكوريون**" (١٩٥٦) لميشيل فينافيه لا تتحدث عن حرب كوريا وحدها، إلى درجة أن المسرحية لا تزال تثير اهتمامنا اليوم. أما مسرحية "**الأستار**" (١٩٦١) لـ "جان جينيه" فيجب أن نعترف أنها نص لا يزال مستفزًا إلى درجة أن مسرح كريبيه فى مارسيليا سحبها من البرنامج عام ١٩٩١ خلال حرب الخليج، وحضر بعض جنود المظلات وقاموا بمظاهرة فى مدخل القاعة بعد عدة أشهر بعد أن كانت المسرحية قد عرضت فعلا.

تقول "آن أوبرسفيلد": "إن إبداع الأعمال المسرحية الكبرى يكون فى الرد على سؤال لم يتبلور عند المجتمع". وهى بذلك تشير إلى أن المؤلف وعصره ليسا بالضرورة متزامنين، وأن الدراما تورجية عملية أكثر تعقيدا من الأحداث اليومية الصحفية.

الجدال حول المسرح الملتزم

اكتشفت فرنسا مسرح بريشت متأخرا. والجدال يثار حول نصوصه وكتاباته النظرية. قام جان مارى سيروّ بإخراج "**الاستثناء والقاعدة**" عام ١٩٥٠. كما قام "بريشت" و"بير لينير إنسامبل" فى عام ١٩٥٤، بعرض "**الأم شجاعة**" و"**دائرة الطباشير القوقازية**" عام ١٩٥٥ فى باريس.

وقد تابع العروض كل من "بلانشون" و"ڤيلار". بعض النقد الصحفى لم يفهم أو لم يرد أن يفهم قوانين المسرح الملحمى الخاص بفكرة "التغريب" المشهورة. وعلى النقيض من ذلك، فبالنسبة إلى بعض المثقفين، وبالذات رولان بارت وبيرنار دور، كانت عروض بريشت فى فرنسا تمثل اكتشافا حقيقيا. كما قامت صحيفة "**المسرح الشعبى**" المؤسسة عام ١٩٥٣ بنشر الفكر البريشتى وشرحه. كما جاء فى هذا المقتطف من مقال افتتاحى لعدد خاص خُصِّصَ كله لبريشت:

> **"مهما كان رأينا النهائى فى بريشت، علينا على الأقل أن نشير إلى توافق فكره مع القضايا التقدمية الكبرى فى عصرنا، وهى أن شرور البشر خاضعة لتصرفات البشر أنفسهم؛ أى إن العالم قابل للتغيير، وإن الفن يمكنه ويجب عليه أن يتدخل فى التاريخ، وعليه اليوم أن يسهم فى قضايا العلوم التى هو شريك متضامن فيها، وأنه يلزمنا من الآن فصاعدا أن يفسر وليس فقط أن يعبر، وأنه ليس هناك بدّ من أن يقوم المسرح بمساعدة التاريخ بالكشف عن**

حركته، وأن تقنيات العلوم نفسها ملتزمة، وأخيرا أنه ليس هناك "جوهر" خالد للفن، وإنما كل مجتمع ينبغى أن يبدع الفن الذى يخلّصه من مخاضه.

(المسرح الشعبى، العدد ١١، يناير /فبراير١٩٥٥)

وهكذا انخرط جانب كبير من مسرح الخمسينيات فى جدال عنيف بين أنصار المسرح السياسى من أتباع بريشت وبين أنصار المسرح الغيبى (الميتافيزيقى)، المسمى أحيانا العبث، والذى كان أوجين يونسكو أكبر المتعصبين له، وهو فى السطور التالية يصفى حساباته مع "التغريب" البريشتى قبل أن يعمم آراءه:

"جميع الكتاب الملتزمين يريدون أن يهتكوا أعراضكم. أى أن يقنعوكم، ويجندوكم (....) كل كاتب يزعم أنه موضوعى، صادق، مستمسك بالعقل، واقعى، يعاقب المسىء ويكافئ الطيب. لذلك فإن أى عمل فنى واقعى أو ملتزم ما هو إلا ميلودراما".

(يوميات مفصلة، ١٩٦٧، جاليمار)

إن ما يثيره يونسكو حول الالتزام هو في آخر الأمر مجرد رأى بالدراما، وهذا ما يضعه في نقده مركزًا بكثير من النصوص التي كتبها حول الرمز الذى يمكن تفسيره بأكثر من طريقة ما دام المؤلف لا يُظهر بوضوح أيًا من أفكاره.

إن المعركة القديمة بين أنصار الطليعة الذين قاموا بتفجير أشكال المسرح "البرجوازى"، ومعها انبهار القاعة بالمنصة، وبين أنصار المسرح السياسى الذى يدعو المشاهد إلى إلقاء نظرة نقدية على العالم من حوله، هذه المعركة لا يمكن حسمها دون النظر فى الوافد الدراما تورجى لأولئك وهؤلاء. لقد أصبح واضحا الآن مع البعد الزمنى أن كل شىء لا يكمن فى "الرسالة" التى توقظ الوعى؛ وإنما

أيضا -وبنوع خاص- فى نسيج الكتابة الدرامية نفسها، المقترحة كحل بديل إن لم يكن حلا جديدًا. حينما يدافع الكتاب عن اختياراتهم الأيديولوجية المحددة، فعلينا أن نفحص أعمالهم لندرك مفاهيمهم فى التعبير عن هذه الاختيارات فى المسرح، ومدى كشفها عن التناقضات، ذلك هو معيار القيمة أو التقييم. كان "أرتور آداموف" دائم النقد لما يكتب، مشغولا بتطور طريقته فى الكتابة، بحيث تحول من المسرح "الميتافيزيقى" إلى المسرح السياسى مع استمساكه باختيارات شكلية جريئة. ففى مسرحية "**باولو باولى**" -على سبيل المثال- تغيرت صناعة ريش الزينة وجلب الفراش الغريب إلى صناعة أزرار الزى الموحد. أما "أرمان جاتى" فقد حدد فى الستينيات موقفه من "طليعة" الخمسينيات، حيث المنصة مكان مغلق للمواجهات العدوانية. كذلك فهو يطور ما يمكن أن يكون مسرحًا سياسيًا دون انغلاق:

> **"المسرح العبثى هو مسرح مواكب للعصر، وهو بذلك مهم، ولا جدال فى ذلك، بل هو، كما أعتقد، مسيرة كشفية متقدمة نحو بعض قضايا بعض الناس. لكن المسيرة التى نقوم نحن بها مختلفة تماما. مسرح العبث يعتمد على حقيقة أن الإنسان غير موجود على الأرض، فى حين أن فى المسرح الذى نمارسه، نركز على وجود الإنسان فى الخليقة، وكيف يصبح هذا الإنسان بدوره خالقا، يصوغ مصيره بيديه، يشكل وجهه الإنسانى".**
>
> ***(جاتّى، بقلمه، سوىّ، ١٩٧٠)***

٣ - قضية *النص* ولائحة *الكاتب* فى غضون ١٩٦٨

أصابت انتفاضة مايو ٦٨ المسرح فى الصميم، ولنذكر على الأقل وفى المقام الأول، بعض الأحداث المهمة: الاستيلاء على مسرح الأوديون من جانب الطلبة

الذين قاموا باحتلاله جاعلين منه رمزا للثقافة البرجوازية، مما أدى إلى إقالة جان لوى باروّ مدير المسرح، فقد أخذت عليه السلطة السياسية أنه لم يدافع عن موقعه كما يجب. وفى شهر يوليو من العام نفسه انتقد نفر من جمهور مهرجان آفينيون جان فيلار، فقد وجدوا فى عرض "**الجنة الآن**" لفرقة "مسرح الحياة" نموذجًا لمسرح جديد يعتمد على الجسد والتعبير الجماعى. هذه الأحداث كان لها نتائج غير مباشرة أحيانًا، لكنها مؤثرة فى إنتاج كتّاب المسرح.

الجسد والممثل والجماعة فى منظومة الإبداع

خلال عام ١٩٦٨ نفسه، أتيحت الفرصة للمشاهدين الفرنسيين لمشاهدة كثير من العروض التى تعتمد على الحركة والصياح ، وتسعى إلى شكل تعبيرى طقسى ينعكس بشكل مباشر على حواس المشاهد ليجعله فى حالة خاصة من التلقىّ، فى محاولة واضحة أحيانًا لتغييره نفسانيا.

فرقة "بريد آند بابيت" قدمت عرضها فى مهرجان نانسى العالمى، كما قدم جروتوفيسكى مسرحية "**آكروبوليس**" فى باريس، وقدمت فرقة "أودين تياتر" مسرحية "**فيراى**". هذه العروض بالإضافة إلى "**الجنة الآن**" يمكن اعتبارها منشورات. بعض مبدعيها يأخذون مباشرة عن "انتونان أرتو"، ومن ثم وجهة نظرهم مختلفة حول النص الذى يعتبرونه عاملا مساعدًا فى بعض الأحيان، مكثفين التركيز على عمل المنصة. وقد حدد "جان جاكوو" نيات فرقة مسرحية "**الجنة الآن**" حيث يقول:

> **"من أجل تغيير المشاهد، أى مساعدته على الكشف عن مصادر هى موجودة بداخله منذ الأزل، كان لا بد له من وسيلة اتصال أكثر مباشرة من لغة**

الكلام الشفهى. وهذا يقتضى إعدادًا جسديا مكثفا تسهم فيه الإثارة الجنسية، وتمرينات اليوجا، والعناصر التى تفضى إلى الجنّات الصناعية. كل ذلك يخلق جوًا من شأنه أن يولّد عند المشاهد نوعًا جديدا من التلقى."

(المجلد الأول من طرق الإبداع المسرحى *CNRS*، ١٩٧٠)

لقد تركزت مجموعة من الدراسات والبحوث حول مقدرة الممثل التعبيرية والعاطفية، حول حياته الباطنية، وحول قدرته على نقل حالات ذات كثافة نادرة إلى الجمهور. ولتحقيق ذلك، كان لا بد له من تدريبات خاصة يشغل فيها النص مساحة ضئيلة باعتباره مادة أدبية تقدم للدراما تورجيات التقليدية جوهر المعنى. هذه العروض فى تنوعها، لم تكن موجهة بالضرورة "ضد" النص، بالإضافة إلى أن كثيرًا من الفرق تضفى أهمية كبيرة على الكلمة الشعرية. ولكن على أية حال، حدث تغيير فى مفهوم العمل المسرحى، وفى الممارسة العادية للتدريبات، وفى أسلوب تقييم الممثل، وعلاقاته بزملائه، وعلاقاته بـ "معنى" عمل إبداعى.

بوصفهم مواطنين وفنانين مسئولين فى حياتهم اليومية، يهدف الممثلون إلى السيطرة على عملية الإبداع الفنى برمتها. ففى حالة "مسرح الحياة"، وبالنظر إلى الأهمية المعطاة للارتجال، وإلى التلقائية فى عمل المجموعة، أصبح الفنانون لا يتصورون كاتبا لا يعيش معهم نفس التجارب اليومية التى يكون لها لائحة صارمة من خلال ممارسة نوع من الرقابة على المجموع. وإذا لم تكن الكتابة جماعية بصورة حتمية، فهى لا تخضع لمجال خصوصى ينأى عن التفكير فى منفذى العرض. هذه التجارب لا تؤدى بالضرورة إلى توقف الكتابة الدرامية، لكنها تطرح على بساط البحث دور المؤلف بوصفه فنانا مستقلا له لائحة مميزة فى منظومة الإبداع المسرحى. لقد تجاوزت هذه التجارب كثيرا فى الستينيات

مـجـرد إطار بعض الفـرق المشـهـورة، وأصبـحت ممارسـة إجبـارية، تتـفـاوت فى نجـاحهـا، لكثير من الفـرق التى لم تعد تؤمن إلا بالإبداع الجـمـاعى، بل تخلت عن التعامل مع كاتب من خارج الفرقة.

ممارسات الكتابة ومسارح المداخلات

> **"ليس المسرح مكانا مغلقا تقام فيه حفلات ران عليها الدهر لأعمال خالدة. "المسـرح الآخـر" سـيـمـارس فى المصنع، وفى المدرسـة. والمبـدع لن يكون طائرا مـعـزولا فوق غصن مقطوع، بل ينبغى أن يتجـاوب مـعـه مـبـدعون آخرون، كمـا يجب أن تولد أغـانٍ أخـرى، أغـانى مـلايين البـشـر الذين لا يزالون يلزمـون الصمت، أغان لا نشك فى قوتها، أو فى جمالها، أو فى وضوحها".**

هذا الإعـلان الموسـوم "القـفـزة الثـالثـة إلى الأمـام" مـأخـوذ من مقـال ظهـر فى صحيفة "**العمل المسرحى**" (١٩٧١) خصص للفرقة المسرحية العمالية Als Thom Bull-Belfoart - التى يشـرف عليهـا "جـان هورسـيل". إنـه يعبـر عن اتجـاه بعض الفـرق العـمـاليـة، فـرق مـسـرحـيـة تقـوم على الإثارة والمـداخـلات، مكونـة بواسطة العمال أو من أجلهم، تعتمد دائمًا على السيطرة على عملية الكتابة التى يعتقد أنهـا حكر على البـرجـوازيـة، وذلك لإعطاء الكلمـة للشـعب. والكلاسـيكيـون هم المقـصـودون بادئ ذى بدء، كمـا تشيـر إلى ذلك مـلاحظة إحدى العـامـلات، التى تسمى "هـوجيت" والتى عبـرت عن نفسـها بهـذا الأسلوب فى اجتمـاع خاص قـائلة: أرفض المسـرح الذي نلعبه عادة. (هـورس) و(النورس) هذا لا يعـجبنى، المسرحية المكتوبة، كـلا، ولكن مـسـرحية نعملها نحن، نعم، نشعـر أننا فى جلد الشـخصـية، نعيش ما نقوم بتمثيله، **"هناك شىء منى أستطيع أن أقوله"**.

وإذا كان الرفض موجهًا إلى الكلاسيكيات مباشرة، فإنه كذلك بالنسبة إلى مسرحية حديثة تعالج موضوعات بعيدة عن اهتمامات الطبقة العاملة. إن الحاجة الملحة إلى أخذ الكلمة قضية معيشة باعتبارها ضرورة من ضرورات النضال الثورى، أدت إلى صدور إعلانات وتصريحات تتضمن هجوما شديدا على "الاستئثار بالثقافة"، وسعادة بالغة فى ممارسات المجموعات، كما يعبر عن ذلك هذا "الإعلان الأول إلى المثقفين من كل نوع": "هذا تصور مبدئى، مسرحية تحت الإبداع، نتائج مبلورة بالكاد لسلسلة من المشاهد التى ارتجلت ذات مساء فى مطعم أحد المصانع، وليست نصًا نموذجيًا لمسرح آخر".

يمكننا مقارنة هذا الكلام بكلام فرقة "Z"، المؤسسة عام ١٩٧٣، والتى أصدرت هى أيضا منشورًا فى صحيفة "**العمل المسرحى**". تتدخل الفرقة أولا فى شكل مسرح - صحيفة، تحرير لصراع الطبقات. هذا الفريق المسرحى المناضل طوّر رأيه حول ممارسته، حول قطيعته مع "المسرح الرسمى"، وحول ضرورة اللجوء إلى الكتابة لانتاج عروض طموحة:

"الكتابة هى المعركة الأولى ذات النفس الطويل التى تشنها الفرقة (...) إنها إحدى عقد "الشقاء الأساسى" الذى يعيشه مسرح اليوم، الذى يريد، فى عصر الانحطاط البرجوازى وهيمنة متطلبات الإصلاح فى الفن، ألا يكون هناك نص (....) إن المسرح النضالى، المسرح السياسى يلفظ أنفاسه الأخيرة فى الكتابة. فهو جاف ولا يهتم بالنماذج الشكلية، ويجرى خلف النص. إن وسيلة الاتصال الكبرى بعمال "ليب" أو "شوسّوى" كانت كلمة مباشرة (...). الممثل عندنا يجب أولا أن يعرف ما يعمل، يعرف لماذا هو يمارس المسرح، يعرف إذا كان لا يزال من المفيد أن يمارس المسرح (...) فى أيامنا، الممثل لا يكتب أبدا. وهيمنة الكتابة جعلنا منها مصدرًا للتمرد يمكن أن يغذى قطيعتنا الأساسية مع المؤسسة المسرحية (...) فى الوضع الحاضر الذى يشهد انتشار المسرح النضالى الأكثر بلورة، فإن الكتابة ينبغى أن تندمج فى لحظات الإنتاج

الأخرى. إن فيضان الكتابة فى كل اتجاه ينبغى أن يصب فى خطاب جماعى فولاذى. لقد خرجنا من عصر ما قبل التاريخ، ودخلنا عصر الدراماتورجية(...)".

(العمل المسرحى، ٢٢، ١٩٧٦)

إن أهمية الكتابة، بل الكتابة التى تطورت كثيرا بالنسبة إلي الارتجال أو أخذ الكلام "التلقائى"، معترف بها، ولا يمكن إنكارها بأية حال. إن الذى لم يرد فى هذا النص الطويل المعقول، هو أن من الممكن أن يتحدث عن اختصاص ليس فى مقدور مجموعة الممثلين إلى درجة أننا نلجأ إلى كاتب متخصص. إذن الكتابة تكون جماعية أو لا تكون.

نفهم من خلال هذه الأمثلة التى قد تكون مهمشة لكنها واقعية، أن ممثلي الفرق المختلفة جمالياتهم – من مسرح الحياة إلى فرقة "Z" – يشعرون بالحاجة إلى كلمة تخصهم تعبر عنها الجماعة. الواقع أن مؤسسة المسرح ظلت تنتج عروضا "عادية" لها نص ومخرج، لكن الحداثة، أو "الحدث" كما يقولون الآن، لا يكمن فى هذا الجانب؛ وإنما فى جانب أولئك الذين كانوا يطالبون بأدوات الإنتاج المسرحى، سواء أكانوا من أنصار المثالية لتحسين وضع البشر أم من أنصار مادية الصراعات الاجتماعية. إن العجز أو النقض فى هذا العصر، ليس نقصا فى "الكتابات"؛ وإنما فى مؤلفين جدد، لأنهم بكل بساطة يشعرون أنه ليس هناك مكان لهم على أرض التجديد، فقد كانوا محبوسين فى أبراجهم العاجية إذ كانوا يصرون على الكتابة، أو خاضعين للمؤسسة التى لا يتجه اهتمامها نحو التجريب فى الكتابات. وبعض المؤلفين توقف عن الكتابة، وفريق آخر، مثل أرمان جاتّى أو دار يوفو، عثر على العلاقة بين هذه الأرضيّة المتحركة، المضروبة بالزلازل السياسية والمنصيّة، وكتاباته الخاصة.

٤ - السبعينيات: *اليومى* والتاريخ

ظهور مسرح *اليومى* وضرورته

كان المسرح أشبه بالمنتفخ مما فيه من فيض الأيديولوجيات، متخمًا بزخم من الخطابات المحلّلة للعالم من منظورات تاريخية. وانتهى المجتمع إلى أن أصبح يُنظر إليه فقط من وجهة نظر المبادئ السياسية الكبرى، بحيث أصبحت الشخصيات مجرد رموز، ووجد الأفراد هوياتهم تذوب فى حركات الجماهير. فى "**مستقبل الدراما**" يبين "جان - بول سارازاك" كيف أن هذه المواقف القياسية الخاصة بالاستلاب، وشخصيات متوسطة، ليس لها سوى قيمة إحصائية، حيث إن دراماتورجيات الورق (...) قصرت دراسة حياتنا الاجتماعية فوق المنصة على أهداف خارجية."

يضاف إلى ذلك، وبنسبة كبيرة، الشعور بمعايشة صدمة سياسية كبرى، صدمة ما بعد ٦٨، مصحوبة بموكب من الآمال الخائبة. إن المجتمع الفرنسى لم يصب بمثل هذا الانقلاب منذ فترة طويلة، ولكنَّ نوعا من العودة القاسية إلى الواقع محا مشهد الثورة، ومعارك شوارعها، وخطاباتها الغنائية، وآمالها الكبرى فى التغيير. كان فى ذلك أسباب كافية لظهور اهتمام جديد فى مصلحة "الناس" وتواريخهم العادية. وبات ضروريا من جديد تناول التاريخ من وجهة نظر أخرى، أكثر جانبية وأكثر سردابية.

غَـيَّـرَ بعض المؤلفين بؤرة اهتمامهم، فتركوا "الزاوية الكبرى"، وعملوا على أهداف بعيدة، أو مستويات متقاربة.

إن ما أطلق عليه منذ ذلك الحين "مسرح اليومى" انطلق من هذه الضرورة. وقد لوحظ أن بعض المؤلفين الألمان، مثل "كروتز" (في مسرحية **"النمسا العالمية"** – ١٩٧٣)، وفاسبندر (في مسرحية **"الحرية في بريم"** – ١٩٧١)، كانت لديهم الاهتمامات نفسها التي كانت لدي مؤلفين فرنسيين (مسرحية **"طلب وظيفة"** – ١٩٧٣، و**"فوق المركب"** –١٩٧٤ لـ "فينافيه"، ومسرحية **"تدريب البطل قبل السباق"** لـ"ميشيل دوتش") . وكانت تعرض في باريس والأقاليم مسرحيات تحكى قصص حياة أناس بسطاء من الواقع الراهن، مستمدة من الأحداث الجارية.

مسرحية **"بعيدا عن هاجوندانج"** لـ "جان بول وينسيل" (١٩٧٥)، أثارت الدهشه والحماسة. فالمسرحية تروى باقتضاب المشاغل اليومية لأسرة من زوجين على المعاش وحياتهما الماضية. ليس هناك درس، ولا سياق تاريخى، ولا أى مطلب؛ مجرد حكاية بسيطة وسطحية. وقد استهدفت مسرحيات أخرى الطموح نفسه. "حكايات كثيرة من الحياة الخاصة، وأزمة الأسرة، تحت ضغط التاريخ"، هكذا يصفها "ميشيل دوتش" أحد كتاب هذا النوع من المسرحيات. كان لا بدّ كذلك أن تلقى هذه النصوص جمهورها، وتتجنب الموضوعات العامة حول "أزمة المؤلفين".

مسرح قريب من الناس

لم يكن مسرح اليومى فى حالة قطيعة مع مايو ١٩٦٨، كما يظن بعضهم. إنه يتطرق إلى بعض اهتمامات العصر، ولكن بطريقة أكثر وعيا وواقعية. كان المخرجون والممثلون يريدون أن يجعلوا المسرح قابلا للعرض فى كل مكان، بما فى ذلك خارج المسارح الرسمية والمؤسسات:

"المسرحيات والعروض ينبغى أن تكون خفيفة، عصبية وقريبة من "الناس". وعلى شركات الإنتاج والشبكات دعم مثل هذه المشروعات. وإذا لم يكن الموضوع يعالج خطأ سياسيا، فقد كان يهتم برواية حياة "الناس"، ولا يتعالى على "الناس".

(ميشيل دوتش، جرد بعد التصفية. آرش، ١٩٩٠)

يشير دوتش إلى العقبات الرئيسة فى هذا المسرح: ليس الأمر استسلام للميول الشعبية أو للذهب الطبيعى، عن طريق كتابة تدور في إطار الأحداث الجارية أو الحوادث، أو في شريحة الحياة، عن طريق تمجيد مثالى لشعب من "العامة". إن المؤلفين الذين يقتربون كثيرا من هذا اليومى عليهم أن يتنبهوا للنتائج المتعلقة بفقدان كل مسافة بعيدة. إنهم في غمرة افتتانهم بموضوعهم لا يروون منه سوى حكايات خالية من المنظور. كذلك لا ينبغي لهم الركون إلى راحة وضع عالم الحشرات، حيث ينصبون أنفسهم مراقبين لحياة "الآخرين"، لا يفلتون من فخاخ ازدراء ما يطلق عليه فيناڤيه "الفيض"، وهو ما يحدث حينما يزغم المرء أنه ينظر عن قرب لكنه يتخذ موقع من ينظر من أعلى. وأخيرًا، إذا كان المنظور السياسى لا يطغى على "الموضوع"، فهناك إشكالية استبعاد أى وعي سياسى أو تاريخى.

الإحاطة بالتاريخ من الناحية الأخرى

فى عام ١٩٧٦ كتب "جاك لاسال"، المؤلف والمخرج لسلسلة من "الأشكال الصغيرة" حول نصوص "كونديرا" التى كان قد قدمها منذ فترة قصيرة:

"ما يجذبنى فى قصص "كونديرا" أنه مع التزامه الشديد بمحيط الأسرة، وبعلاقات حميمة جدا، يمكنه أن يحيط بالتاريخ بأسره (...) هل يمكننا اليوم وقد تشتت جمهور المسرح بلا منازع - أن نواجه أشكالا فى ظاهرها دقيقة،

مثل مسرحية الفصل الواحد، ومسرح الفرقة، يمكنها مع ذلك أن تسمح بالوصول إلى الدروس التاريخية ؟".

(العمل المسرحي، ٢٤-٢٥، ١٩٧٥)

ذلك كان غالبا هو طموح أفضل إنتاجات هذا المسرح، وكذلك خط قسمته. كانت الكلمة المتفاعلة مع اليومى، تطمح إلى الإفلات من التفاهة ومن العموميات الباهته لمسرح يزعم أنه واقعى ينقض في الغالب على تخطيطات اجتماعية نفسية شائعة تضطرب فيها شخصيات طول المسرحية. لم يكن بمقدوره أن يكتفى بالحدوتة. وفي غمرة الضرورة بأن يكون خاصا جدا، كان عليه أن ينجح في الوصول إلى العام، وأن يولج السياسى في مجال الخاص. إن اليومى وتنويعاته، أو بعض الأشكال الصغيرة التي يفرزها، لا تكف عن الكلام عن العالم بقوة وإصرار، وإن تغيير الزاوية والأرضية يمكن بالعكس أن يستخدم في الكلام عن الأمور الجوهرية حتى ولو بصوت خفيض.

إن كاتبًا مثل "ميشيل ڤيناڤيه" يوضح تحديات مسرح يطمح إلى جمع مواد تلتقط من المحادثات ومن الحياة الجارية بلا تضخيم، وبلا استعراض. من أجل ذلك كان لا بد من الإعراض عن أسلوب "الكتابة عن"، وملاحقة الموضوعات (التيمات) ، أو تحديد ما هو مهم وما يمكن إهماله، قبل اتخاذ الوضع المادى للكتابة. إن الكاتب من مكمنه يتلقى فيض ما يحيط به ويعمل فيه، عن طريق المونتاج مثلا، كما سنرى، حتى يتضح المعنى، حتى تحل بداهة الضرورة. لا علاقة إذن بين ذلك وبين التسجيل الآلى للحقيقة، ولا الاعتقاد فى أى تأثير سحرى. وإذا كان ڤيناڤيه لا يعرف "مسبقا" ما سيهمّ بكتابته، فهو لا يعمل عشوائيا؛ بل إنه يضع بكل صبر فخاخًا يلتقط منها شذرات من اللغة، مع الحرص على

تحطيم الطبقية العادية للمعنى وأسئلته القديمة (ما الموقف الرئيس؟ الصراع الأكبر؟) لكى يكون أكثر قبولا لأهون الأحداث وأدق الحركات، الكفيلة وحدها، فى نظره، بأن تأخذ فى الحسبان، بقوة وببساطة، ما نعيشه.

وقد تجلى تيار مسرح اليومى من خلال كتابات مختلفة. أحيانا خضع "للطريق المسدود" الخاص بـ "شريحة من الحياة"، وأفرز مذهبا طبيعيا جديدا، وخاصة فى أعمال خفيفة أو نرجسية (بعض الكتاب اقتصروا على الحديث عن يوميّهم الحميم) وصفها "ميشيل يوتش" بـ "النيو-بولڤار"، أو مسرح الشباك الجديد. ومع البعد الزمنى القصير المتاح لنا، فقد أعطى دفعة للكتابة المسرحية.

٥ - *الثمانينيات: ضياع السردى. لنقول ماذا ؟*

جاء تفكك الأيديولوجيات فى الثمانينيات مصحوبا بضياع علامات الاعتماد. وأصبح قليل من المسرحيات يتخذ التاريخ أو السياسة مرجعا، وكثير منها يتجول فى منطقة الخصوصيات كأنما من أجل تعويض نقص فى الانفعالات بإظهار عودة صريحة إلى الموضوعات المؤثرة. وهناك نوع ثالث من المسرحيات أصبح لا ينظر إلى العرض إلا من زاوية الاستعراض، بلا أدنى تردد أمام الإنتاج الحديث، فقد صرنا إلى حالة الفروض.

> **"إن المسرح (...) قد ظل زمنا طويلا يعمل كخطاب متميز للمعارضة- المعارضة السياسية. كان المسرح للمعارضة. شىء ما يتعلق بالتجمع الطيب أو الخبيث يعرض هناك (...) الجوهر، هو الرأى السليم، أليس كذلك؟ القضية السياسية (....) ومع انتصار اليسار فى مايو ١٩٨١، تلاشى هذا الموقف فجأة. فما أن تحول بيان اليسار إلى خطاب سلطة، حتى شعر المسرح أنه حلّ من**

المعارضة. مسرح الرأى السليم أصبح مسرحا يسعى إلى مركز الشرف، مسرح أصحاب المعاشات السيئين، تسلية الدولة".

(ميشيل دوتش "فى بار المسرح" المسرح العام، ١٩٨٦)

فى كلمته هذه يشير دوتش إلى العلاقة بين تطور المسرح المدعوم والموقف السياسي، فيحلل تطور الريبرتوار كأنه فى طريقه إلى اتحاد بين مسرح البولفار الجديد (الشباك) ومسرح الكلاسيكيين، كأنه تصديق أو مصادقة على موت "مسرح الفن".

ولا شك أن كتاب هذا العقد الأخير لا يرون أنفسهم فى هذا التشخيص. من الواضح أن ثمة انزلاقًا حدث فى اتجاه "دائما مزيد من الاستعراض"، و"دائمًا مزيد من التسلية". قليل من الصراعات وقليل من الجدال. جزء من المسرح أخذ جانب الذوق العام، وانهال على الاستعراض المحض كما لو كان كل شىء صالح لتسلية الجمهور.

وكما سنرى فى تحليلنا للنصوص، فقد بلغ بعض المؤلفين حدود أرض، تلك الحدود التى اقترن فيها ضياع السردى بضياع المعنى، كما لو انه أصبح من المستحيل تماما أن "تقول"، بمجرد خروجهم عن التقاليد الصارمة للسرد المعروف والمستغل، أو كأن، وهذا جانب التفاؤل، نهاية ثقافتنا السردية تفرز طريقة أخرى للسرد، كما يقول "جان فرانسوا بيريه" بالرجوع إلى عرض قدمه مع "جان جوردوى"

"وفجأة كثر وفاضه. سيل من السرود المصغرة (ميكروسرود) وحكايات... مثل "سوناتات" شكسبير، ليس ما يهم هو حكاية الحب الكبيرة، ولكن الطريقة التى ستتبخر بها وتصبح "لا شىء بالمرة"، وهذا ما نعرفه جيدا منذ "بيكيت".

حتى مسرح هينر مولر، انطلاقا من تجربة أخرى، أدرك أزمة السرد هذه. ومن الواضح أنه يحاول العثور على الساردين، وأن يجد شيئًا يرويه من تاريخنا".

(بروسبيرو، ١٩٩١)

لا شك أننا هنا بصدد تحول مهم. دائمًا عدم الاعتماد على حكاية (أو حكاية دائمًا أكثر شفافية)، ولكن لنقول ماذا؟ اجترار القصص القديمة (آه، الأسئلة القديمة! الإجابات القديمة! هذا ما يقوله بيكيت على لسان "هام" في "**نهاية اللعبة**")؟ أو حكاية تزداد ذوبانا شيئًا فشيئا، لأنه ليس هناك ما يقال، أو لأنها الوسيلة الوحيدة للعثور على الرواة، وضرورة وجود الكلمة في مواجهة عالم ضبابي معتم؟

ثانيا : تطـور العـرض

١ - النص والمنصة

العلاقات المعقدة بين الكاتب والمخرج

أصبحت العلاقة بين المؤلف والمخرج قضية عامة فى حاضر المسرح الراهن. فى عام ١٩٩٨، لاحظ "بيرنار دور" فى مقال له بعنوان "النص والعرض" صدر فى "**الموند**- الأحد" "أن دور المخرج قد تفاقم، فبعد الاعتراف به صاحبًا للعرض، أراد هذا المخرج أيضًا أن يكون مؤلفا بالمعنى الذي كنا نعطيه لهذه الكلمة فى القرن التاسع عشر، فقد طالب بحق الإبداع. لقد صار المخرج سمينا مفرط السمنة."

هذه "السمنة" تلفت انتباهنا ، بعيدا عن أى جدال، ليس من زاوية العلاقة بين الأشخاص الذين يتعاونون فى عملية الإبداع، بقدر نتائجها على الكتابة المسرحية المعاصرة. ومن المعلوم دور المخرج مع النصوص الكلاسيكية، فالفارق بين النص والعرض أوضح بكثير. إن البعد التاريخى ومعرفة النصوص يسمحان ببلورة حكم المشاهد. فى حالة عرض من النادر أن يعرفه المشاهد، فإن الوساطة المنصيّة تمارس على أشدها فى المفيد أو فى الضار. فقد سمعنا أن نصًا متواضعًا قد "أنقذه" المخرج، وقلما نسمع أن النص لم يفهم، أو أنه أعدم. والنص الذى قدم مرة من النادر أن يجد فرصة ثانية فى الظروف الاقتصادية الخاصة بالإنتاج المسرحى، وما أكثر سعادة المؤلف الجديد إذ يجد فرصة لإنتاج نصه، بحيث إنه لا يجرؤ على الاعتراض فى الوقت الذى تتاح له فيه أول فرصة. والحرية التى يمارسها المخرج مع نص كلاسيكى مفيدة لأن البعد التاريخى يحتم هذا التصرف

فى أغلب الأحيان. أما فيما يختص بالنصوص المعاصرة، فإن هذه الحرية تصبح موضع نقاش وخلاف أكثر. وهى على أية حال تعرض على بساط البحث من قبل مؤلفين يستهجنون ما يطرأ على نصوصهم من تغيير، أو لا يفهمون ضرورة تحريفات معينة، من ذلك ما كتبه "بيرنار مارى كولتيس" بعد أن شاهد بعض التدريبات على مسرحية "**معركة الزنجى والكلاب**" :

"(...) ثم ، فى بعض التدريبات فى إيطاليا، تكتشف أن دور البورى الزنجى يقوم به رجل أبيض، أو فى بلد آخر، يقولون لك: المشكلة عندنا ليست الزنوج، وإنما الأتراك. وأنت تعترض فى هدوء وتقول أنا لم أكتب قضية وإنما شخصية (...) أو ما حدث فى السويد، يقولون لك: من المستحيل أن نجد ممثلا أسود يتحدث اللغة السويدية . وأكاد أشعر بمخرج يقول لى: أنا سأخرج مسرحيتك، ولكنى أحذرك: ليست هناك فرصة للحصول على مسرح أو ممثلين. إذن فلماذا يخرجها؟" .

(بيرنار مارى كولتيس، ملاحظات على "روبيرتو زوكو" مينوى، ١٩٩٠)

هذا النص الأخير من القرن العشرين حافل بالعلاقات المعقدة بين المخرج والمؤلف. من ذلك أن "جان جينيه" أرسل سيلاً من الخطابات والملاحظات إلى "روجية بلان" فى أثناء تدريبات مسرحية "**الأستار**"، وهى خطابات مليئة بالمطالب والتوصيات المتناقضة أحيانا والإشارات القيمة. على أية حال، من الممتع قراءتها:

"ورده يجب أن تكون إمبراطورة، تنتعل حذاء ضخمًا ثقيلا - من الذهب الخالص - بحيث لا تستطيع أن تنحنى - يمكنك تثبيتها بمسامير فى البراتيكابل، وإجبارها على أن ترتدى كورسيه من الحديد، بمسامير".

(جان جينيه، رسائل إلى روجيه بلان، جاليمار، ١٩٦٦)

وقد أقنع "روجيه بلان" "ميشيل ڤينافيه" أنه لا يستطيع أن يخرج مسرحية Par Dessus Bord إلا إذا سَطّح النص وبَسّط المونتاج.

أما "بيكيت" فقد أفاض فى إبداء الملاحظات المنصية إلى درجة الهوس، كأنما لكى يمنع أى ابتعاد عن النص. من ذلك أنه حدد فى "هذه المرة" حتى لحظات الصمت:

"صمت ٧ ثوان. العينان مفتوحتان. تنفس مسموع بطىء ومنتظم".

إذن، فمن الممكن أن تصبح قيود الإشارات المنصية محاولة يائسة للمقاومة من قبل بعض المؤلفين لحماية نصوصهم ضد العرض.

لائحة النص فى العرض

نحن إذن بصدد لائحة النص فى العرض. كان العرف يمنحه مكانة فادحة، أول مكانة، وأحيانا على حساب وسائل التعبير المنصية الأخرى. والفكر الحديث، حينما يواجه مع "بارت" العرض بوصفه "نظام علامات" فإنه يعيد صياغة النص فى مجموع دال يشغل فيه الإخراج مكانة كبرى. وليس للمقابلة نص/ عرض سوى أهمية جدلية، اللهم إلا إذا كان النص مجرد تكأة على تأثيرات استعراضية لا نصفها اليوم بالإخراج. فى هذا الإطار ينبغى أن نفهم الموقف الاستفزازى لميشيل دوتش حينما يعلن قائلا:

"فى نظرى أن أفضل طريق للوصول إلى المسرح يمر عبر القراءة. وأخشى مع الأسف أن تكون الطرق الأخرى مرهونة بالاستعراض. إن الاستعراض فى نظرى، إذا جرؤت على التعبير، هو بالتحديد المظهر الصارخ لخضوع المسرح

لابتذال الثقافة (الثقافة الضد)، ثقافة الجماهير، لخضوع المسرح لأيديولوجية أوقات الفراغ (...)".

(ميشيل دوتش، جرد بعد تصفية)

يعانى المسرح المعاصر نقص القراءة لأنه اشتهر بأنه صعب الولوج، وأنه حتى الآن قليل الوجود فى النظام التربوى، وأن حالة النشر، كما سنرى لم تعطه حقه. وطالما سمعنا أن المسرح يكون ناقصا بدون العرض، وأن بعض المؤلفين يثورون ضد قوانين العرض والسوق، أو يطالبون باحترام النص كما هو.

فى عبارة رائعة، "عمل مسرح من كل شىء" (انظر، مقتطفات فى نهاية الكتاب) نظر أنطوان ڤيتيه فى حديث له عام ١٩٧٦، واحدة من أفكاره الكبرى، وهى حق المسرح فى اقتحام جميع النصوص بما فيها النصوص غير المخصصة للمسرح، مثل الروايات، أو أى نص من شأنه أن "يقاوم" المنصة:

"لأننى أتصور جميع النصوص التى كتبت حتى الآن، أو التى تكتب فى هذه اللحظة التى أتكلم فيها، مثل نص عملاق كتبه العالم بأسره، نحن جميعًا. الماضى والحاضر غير واضحين بالنسبة إلىّ. ليس هناك أى سبب يمنع المسرح من الاستيلاء على بعض أجزاء من هذا النص الفريد الذى كتبه الناس، بصورة متواصلة".

(أنطوان ڤيتيه، مسرح الأفكار، جاليمار، ١٩٩١)

العبارة ومبدؤها كانا مفهومين تماما فى فن "ڤيتيه" الذى كان يرغب فى عرض كل شىء، بما فى ذلك المحيط والبحر، "وبالذات عناصر، ماذا أقول، لا يمكن علاجها مثل البحر، مثل أعماق البحر..." فى إيمان عميق بقدرة المسرح .

"عمل مسرح من أى شىء" أى عدم النظر إلى الأهمية الأولى للنص الخاضع للعرض.

ويرجع ضعف مكانة المؤلف فى المسرح المعاصر فى مواجهة الإخراج أيضًا إلى فقدان العلامات التى يعتمد عليها فى النصوص الدرامية. حينما تكون الغلبة للجانب الاستعراضى فإن النصوص الدرامية تفقد كل ضرورتها، وكل خصوصيتها النوعية. هناك أشكال خاصة فى المسرح لا أهمية لوجودها فى العرض إذا لم تكن تهم المخرجين، إذا كانوا يغيرونها كما يريدون، أو يطبقون عليها علامات منصية بحيث إن المؤلفين لا يجدون فيها شيئًا من كتابتهم.

إن حرية المنصة، التى لا غنى عنها فى تطور المسرح، تمارس تأثيرا غامضًا فى الكتابة. ما دام كل شىء مسموحًا به، فمن حق المؤلفين أيضًا أن يحلموا بأكثر الأشكال ابتكارًا وحداثة، فقد تفجرت الأعراف المنصية الخاصة بالماضى، ولم تعد تمارس سلطتها المستبدة. ولكن ما دام كل شىء مسموحًا به، فإن المؤلفين لم يعودوا يملكون أى ضمان حول المستقبل المنصى لنصوصهم إذا لم تكن أكثر من مجرد لائحة لمادة العرض.

٢ - تطور التقنيات المنصية

النص وتطور التقنيات المنصية

الأهمية التى اكتسبتها السينوغرافيا والإضاءة منذ الخمسينيات لا يمكن أن تخلو تماما من نتائج تؤثر فى الكتابة الدرامية، ولو أن هذه النتائج يصعب قياسها. لقد انتقلنا من مفهوم للمسرح موروث من القرن التاسع عشر حيث كان النص يمثل مركز العريض، إلى ممارسة تأخذ فيها أهميتها مختلف نظم العلامات (منها الفضاء، والصورة، والإضاءة، وحركة الممثل، والصوت)، وذلك فى العمل النهائى الذى يعرض على المشاهد.

ومن المستحيل، بل من العقيم أن نقرر أن لائحة النص بقيت كما هى، لأن ذلك يرجع دائمًا إلى جماليات مختلفة، وعلاقات متناقضة بين الكتابة والمنصة. لنقل بشكل عام إن العقليات تتطور، وإن الفنون المختلفة التى تدخل فى إطار المسرحانية زاد الاهتمام بها. يمكننا أن نقول بصورة مبسطة إننا انتقلنا من ممارسة مسرحية النص فيها هو الذى يشكل المعنى، إلى ممارسةٍ كل شىء فيها يشكل المعنى، ويدخل فى دراما تورجية جماعية. وهذا يفسر بالذات هجر كلمة "décoration" بمعنى الزخرفة، إلى كلمة "سينوغرافيا" التى تعنى علاقة جوهرية مع الفضاء، وأيضًا فى العلاقة بالمشاهد. يؤكد ذلك السينوغرافى "يانيس كوكوس" قائلاً:

> **"السينوغرافيا هى منظومة تشمل جميع مهن المسرح. أنا لا أتصور إخراجًا "مستقلا". فالمسرح نفسه هجين تدخل فى إطاره فروع مختلفة. وهذا ما يشكل قوته التى لا يمكن إبدالها، ولعله من أجل ذلك يمثل "انعكاسًا" للمجتمع، حتى فى أسوء حالاته".**
>
> ***(يانيس كوكّوس، السينوغرافيا والبالشون، أكت سود، ١٩٨٩)***

يمكن أن نرجع هذا التطور إلى "أدولف أبيا" و "إدوار جريج" اللذين ثارا ضد واقعية الديكور فى سبيل الخطوط، والألوان، والإضاءة، ونوع من التجريد للفضاء الذى يغير علاقاته مع النص.

هذه التغييرات أصبحت أكثر حداثة فى مجال الإضاءة، فهى تعود إلى السبعينيات. ويتحدث "بارتريس تروتييه" عن مكانة الإضاءة باعتبار الكشاف (البروجتكور) يؤدي عمل ممثل:

> **"حاليا، فى أفضل الحالات، نتصرف بحيث إن الإضاءة تبرر معنى الإخراج. والتبرير يفترض أن الإضاءة تعمل بطريقة نفسانية انطلاقا من الصورة: فهى توحى بانطباع عام، "جو"، مستعينة بالديكور، أو باستغلال بروز الأجسام أو اللون (....) مع أخذ ذلك فى الحسبان، حاولنا إقامة نظام إضاءة أكثر تعقيدا، من شأنه أن يقدم معنى حقا. إذن اخترنا أن نحدث دينامية فى الإضاءة، أن نقيم نظام علامات دقيقًا، وأن ننظمه حسب قواعد تعمل مع قواعد الإخراج".**
>
> ***(العمل المسرحى، ٣١، ١٩٧٨)***

إن تطور الإضاءة، وهو مأخوذ عن السينما، إن لم يكن قد أثر مباشرة فى الكتابة، فإنه أسهم بلا شك فى تغيير طريقة تصور إنشاء المعنى، ومن ثم طريقة السرد. تقسيم جديد للفضاء، التجزئة الممكنة لأجسام الممثلين، وطريقة الإضاءة اللحظية، والتخلى التدريجى عن "إضاءة الجو" (إلا لتأثيرات خاصة)، إمكانية عرض جميع المصادر، أو بالعكس إمكانية إخفائها أو محاولة ستر مصدرها أو اتجاهها، كل ذلك خلق قواعد جديدة للسرد.

إن تصدر المنصة بوصفها كلاً يتضاءل شيئا فشيئًا. ولم يعد المؤلف يكتب تبعا لتغير الديكور؛ جميع قفزات الفضاء والزمن، جميع تأثيرات المونتاج هي ممكنة

الآن. جمالية التشظى والتشتت قد وجدت بالتأكيد مكانها، وكذلك جمالية تصبو إلى الإبهام. كل شىء يمكن أن يسترسل ويتصادم، كل شىء يمكن أن يتغير. لقد أدى تطور التقنيات المنصية إلى خلق ثقافة منصية أخرى عند المؤلفين، تماما مثل المنصة الإيطالية ونظامها التقليدى حينما أثرت في الماضى في الدراما تورجية إلى درجة تجميدها في بعض الأحيان.

المسرح والفنون الأخرى

الأمريكى "بوب ويلسون" و"**نظرة الأصم**" عام ١٩٧١، والألمانية "بينا بوش"، ومعظم أعمالها الراقصة فى الثمانينيات، والبولندى "كانتور" بعرضه فى مهرجان نانسى عام ١٩٧٥ والعروض التالية، قد أسهموا مع غيرهم فى زعزعة المعتقدات الخاصة بمنظومة العرض المسرحى ومكانة النص. هؤلاء الفنانون وكثير غيرهم لم يأتوا من المسرح؛ وإنما من فنون بصرية أو من الرقص، ومع ذلك فهم يلجئون إلى النص، فى الغالب فى شكل جزئيات متكررة. فكانتور على سبيل المثال يعلن أنه لا يخرج نصوص "ويتكييوكز" ولكنه يقتبس عالمه. الجميع يهتمون باللغة، وبغرائب الشفرات القائمة التى يصدمون بعضها ببعض. ويتحدث "بوب ويلسون" عن تعاونه مع "كريستوفر كنوولز" حول مسرحية "**حوار مع جورج الفضولى**" عام ١٩٨٠، فيقول:

> **«كم أود ان يناقش مسرحيتى عالم لغوى أو فيلسوف. إن كريستوفر يعمل حقا على اللغة والرياضيات، ولديه طريقة مبتكرة فى مزج الكلمات، والأفكار، والنماذج. إنه يحطم شفراتنا وكلمات لغتنا المألوفة، ثم يمزج الأجزاء بطريقة**

جديدة. "كريز" يبدأ بكلمة مثلا أو جملة يطيلها حتى تصبح هرما منظورًا، ثم يقصّر حتى ينتهى إلى كلمة أو جملة. إنه يتحدث بطريقة منظورة" .

(مقابلة مع روبير ويلسون، المسرح/ الجمهور، رقم ٣٦، ١٩٨٠)

والسينما "تمسرحت" طواعية بفضل مبدعين مثل "إيريك رومير" أو "جان لوك جودار". وعلى مستوى آخر قام "جان كلود كاريير" باقتباس **"سيرانو دى بيرجيراك"** للسينما، والسيناريو الخاص بـ **"ماما والمومس"** للسيناريست "جان أوستاش" أصبح مسرحية تعرض بنجاح.

(الرقص- المسرحى) أصبح كثير الانتشار بحيث إن كثيرًا من مصمّمى الرقص الشبان يجعلون راقصيهم "يتكلمون". ولا تنفك تتولد عروض من "الصعب تصنيفها" على أنها مسرح حركة أو صمت، رقص ممسرح أو استعراضات بأشكال غير متحركة ثم تشرع فى الحركة. كذلك فإن المسرح الموسيقى يبحث أيضًا عن طريق مبتكر بعيدا عن مجال الأوراتوريو أو الأوبرا وذلك فى أخلاط تسائل موسيقية اللغة.

كل هذه البحوث حول اللغات الفنية، هذا التهجين بين الكلمة، والصورة، والحركة، تمارس تأثيرا محتملا فى نصوص الكتاب. وأصبح الكتاب يشعرون بصورة أخف بقيود الأعراف المنصية التى تتطور سريعا جدًا، وتوسع دائرة "القابل للعرض" نحو مزيد من الحرية والتجريد، على أية حال، نحو علاقة أرحب بالمرجعية.

ثالثا: النص والكاتب والمؤسسات

١ - نشر الأعمال المسرحية

فى بحث نشر عام ١٩٨٧ بعنوان "تقرير آفينيون، حول الألف داء التى يعانيها نشر الأعمال المسرحية، والسبعة والثلاثين دواءً لعلاجها (أكت سود، ١٩٨٧)، يقدم ميشيل فينافيه بيانا بالحالة بشكل دقيق وبصورة فكهة. نشر الأعمال المسرحية فى تناقص مستمر، توجه المسرحيات إلى العروض، ونادرًا ما تخرج فى شكل كتاب، ووسائل الإعلام لا تُعنى بظاهرة النشر، مع اختلاف الأسباب.

وتسجل السنوات الأخيرة نوعًا من التطور: كبار الناشرين "العموميين" انسحبوا تقريبا من سلاسل المسرح (حتى لو كانوا لا يزالون ينشرون أحيانا لكاتب "تعودوه")، فى حين أن بعض الناشرين المتخصصين، وبعض المدعومين أحيانًا، زاد اهتمامهم، ويشغلون ساحة التوزيع بصورة أفضل- بعض المسارح (شايو، الكوميدى فرانسيز) تصدر، بصورة أو بأخرى، وبشكل منتظم، بعض مسرحيات من الـسرّيبرتوار الخاص بها. "تياترال"، "أكت سود بابييه"، "تياتر أوفير"، لافان سين"، "لارش"، "P.O.L"، "سيه. بورجوا"، "كومباكت"، "إيميل لانسمان" (بروكسيل) هذه الجهات تنشر بانتظام نصوصا معاصرة. هناك سلسلة صادرة عن أكت - سود عام ١٩٩٢ بعنوان **"ريبليك"** موجهة بصفة خاصة إلى جماهير التربية القومية التى اعتادت حتى ذلك الحين "الأعمال الكلاسيكية"، بل عناوين محددة بصفة دائمة.

وبخروجه من "الأدب" فى الستينيات، فقد المسرح الصلة العادية التى كانت تربطة بالأوساط الأدبية التي اعتادت النصوص المكتوبة والشيء المطبوع. بعض

المجهودات المتظافرة لكثير من الهيئات، منها المركز القومى للآداب، عملت على انتشار ظاهرة حديثة لمصلحة النشر المسرحى المعاصر. هذا الوضع لا يحل تمامًا مشكلة "كيف" التى لم تثر كثيرا فى المجال الروائى، حيث لا نعْرف تماما النصوص التى تهيمن دليلا على "قيمة أدبية" حقيقية، ولكن ذلك، على الأقل، يسمح لهذه النصوص بالانتشار بين جماهير مختلفة أو جديدة. "بول أوتشاكوفسكى لوران"، مؤسس دار النشر "P.O.L"، والذى يصدر بصفة خاصة أعمال "جورج بيريه" و"ڤالير نوڤرينا"، يوجز موقفه على النحو التالى:

"إذن، علينا أن نتناول المشكلة بطريقة أخرى، ونقول إنه حينما ننشر قصائد أو روايات أولى، فإننا لا نبيع منها أكثر من المسرحيات التى لا تعرض، أو التى تعرض دون أن يستفيد الناشر. إذن، يجب أن نمارس المهنة جيدا. فحينما نتلقى نصوصا مهمة، سواء أكانت مسرحية أم غير مسرحية، يجب أن ننشرها (...) أو نقول: هناك أزمة، إذن لا نستطيع أن ننشر مسرحيات. أو نقول: ما دام ليس هناك من ينشر المسرحيات الفرنسية المعاصرة، فربما ينبغى أن ننشرها نحن، فذلك يسد بعض النقص".

(تقرير أڤينيون، سبق ذكره)

ويمكن بعض التعويضات أو بعض التشجيع المادى المقدم من السلطات العامة أن يساعد على تنشيط الكتابة المسرحية، ولا يجعل من المؤلفين ضحايا للإنتاج المدعوم الذى تقل فترة عروضه، وتقل دخوله كثيرا عن دخول المسرح الخاص، ومن ثم تحقق دخولا ضئيلة للمؤلفين. والاتجاه الحالى يهدف إلى مساعدة المؤلفين بصورة مباشرة، بدلا من مساعدة مخرجى أعمالهم، وذلك لمنحهم هامشا للمناورة فى تمويل الإنتاج.

٢- دور مراكز التجريب والبحث

مجمع تياتر اوفير (المسرح المفتوح)

"فريق صغير نزل فى آفينيون فى فترة انعقاد أحد المهرجانات. بدون ديكورات، بدون ملابس، بدون أجهزة، كل ما هناك مجموعة من مؤلفى النصوص والممثلين والمخرجين. وبدعوة من جان ڤيلار، احتلوا مكانا جديدا، هو "شابيل دى بينيتون بلان" (كنيسة التائبين البيض)، وتضمن برنامجهم خمسة استعراضات فضائية وقراءة نصين (...) كان ذلك عام ١٩٧١. على أيديهم مجتمعين، خرجت إلى النور تجربة جديدة باسم: "المسرح المفتوح".

(المسرح المفتوح بكتاب مفتوح، توزيع "راتو"، ١٩٨٨)

وهكذا بدأ تاريخ "المسرح المفتوح" بإدارة "لوسيان" و"ميشلين آتون"، باسم المركز الدرامى للإبداع، وقد أسهم فى إقامة علاقة مختلفة مع النصوص المعاصرة التى أصبحت نوعًا من العادة الثقافية. يتلخص الموضوع فى إتاحة الفرصة للاستماع ولتعرُّف بعض النصوص من خلال "أشكال مختلفة خفيفة" لا تمثل بعد إنتاجًا حقيقيا، ولكنها تواجه بين النص والمنصة. قراءات بصوت أو عدة أصوات، ثم عرض فى الفضاء بعد اثنى عشر يوما من التدريبات؛ "خلايا إبداع" تجمع ممثلين ومؤلفين حول مسرحية واحدة كتبت حديثا أوخلال كتابتها؛ "أول استماع لمسرحية جديدة يختارها ويقرؤها المؤلف: صيغ كثيرة تجمع بطرائق مختلفة بين المؤلفين والجمهور، ورأى حول عمل جديد. لقد وضع "المسرح المفتوح" أسس ممارسات التجريب والاكتشاف عن طريق تناول جديد، أو تطوير، أو استحداث أشكال مناسبة لذلك، إلى جانب مهمة النشر والإبداع.

مقاعد للتجريب لمؤلفين بالتجربة ؟

على مدى عشرين عاما، انتشرت هذه الممارسات فى كثير من المؤسسات المسرحية. ومنذ ذلك الحين أصبحت عملة متداولة. صالونات للقراءة، ومقابلات لمناقشة الموضوعات، وورش كتابة عرضتها المسارح، أحيانا بطرائق لا تخلو من غموض. هل نحن فعلا بصدد استثارة فضول الجمهور واهتمامه حول أعمال جديدة عن طريق تشجيع "مقاعد التجريب" هذه، أو هى عملية وعى بصرف أقل النفقات، وذلك بتجنب التطبيق المباشر للعرض الحقيقى على النصوص المعاصرة، وهو عرض أكثر تكلفة، وأكثر عرضة للمخاطرة؟ أحد المؤلفين، وهو "رينيه كاليسكى" رد على ذلك فى السبعينيات حينما كتب فى صحيفة "ATAC **استعلامات**" رافضا أن يكون "كاتبًا بالتجربة".

لقد عبر كثيرون من مديرى المسارح، فى الواقع، عن رغبتهم على هذا النحو فى الإسهام فى تكوين الجمهور، جمهور أقل عددًا لمشاهدة عروض لمؤلفين مجهولين، وضمان التعريف بالكتابات. وعلى مدى عشرين عامًا تقريبا، قامت عدة مؤسسات بتنظيم "إقامات" لبعض المؤلفين، ولقاءات لمؤلفين "فرنكوفون"، ومناقشات مع مؤلفين أحياء. ومنذ بضع سنوات يتخصص مسرح الـ"كولين" مع مديره "جورج لافيللى" بشكل جوهرى فى الإبداع المعاصر.

وقد شهد عام ١٩٩١ مولد المركز القومى لمؤلفى العروض المقام فى شارتروز فى آفينيون. وهذا مديره دانييل جيرار يحدد أهداف فريقه فى العدد الأول من صحيفته على النحو التالى:

"تقديم قراءة لخلاصة عروض عابرة، وتحديد الجانب المكتوب من العرض، ومناقشة الأشكال والأنواع، والتطورات، والتحدث عن النص - الدرامى أو غير الدرامى - الذى أثار اهتمام الممثل، وترشيد السينوغرافيا، ومقابلة الجمهور. نريد (...) لا الدفاع عن، وإنما اكتشاف هذا الوجود الجديد، والدعوة إلى حب هذه الحالة الأولى من الإبداع وهى لا تزال وحيدة معزولة، وذلك قبل إسدال الستار".

(بروسبيرو، ١٩٩١)

وعلى صعيد آخر، وفى الفترة نفسها، شاهدنا انتشار ستديوهات الكتابة فى الجامعات ومراكز التكوين فى المسارح، بل فى بعض المدارس الثانوية، حيث يقوم الطلبة بمقابلة المؤلفين المدعوين. والواقع أن قليلا من هذه الورش يهدف إلى التكوين المهنى المتخصص ،ولكن نجاحها يكمن فى تنشيط العلاقة بعملية الكتابة.

نحو صورة جديدة *للمؤلف الدرامى* ؟

منذ الخمسينيات حتى اليوم تحولنا من صورة المؤلف المسرحى المعزول فى برجه العاجى، والذى يختلط بين حين وآخر بورش البروفات، إلى صورة المؤلف كرجل "عام"، حتى لو كان البعض لا يحب ذلك، وهو "عام" باعتبار أن عملية الكتابة تدعّم من الدولة أكثر فأكثر، حيث تتولى الدولة مهمة الكفالة القديمة، وحيث المؤلف، وقد أصبح يوزع وقته واهتماماته بين الإقامات وبين متطلبات المخرجين أو الفرق، ينفق فى الكتابة وقتا يتيح له عائدًا ماديا.

وهو "عام" أيضًا لأن عمله الذى هو فى العادة، سرى، بل كيماوي، عرضة لكثير من الاعتبارات: اعتبار الفنانين الآخرين المشاركين فى الإبداع المسرحى، ويجد نفسه مدعوًا، بل مضطرًا إلى التحاور معهم خلال التجارب المختلفة

المعروضة عليه. واعتبار المشاهدين القادمين الذين يحضرون لمناقشة إبداعه، بل إلهاب المناقشة باسم "استقبالهم" للعمل الجديد. واعتبار المتدربين من الناشئة ومن الطلبة حينما يقابلونهم فى الاستديوهات والورش. واعتبار سائر الناس حينما يدعونه إلى التحدث عن تجربته فى المدارس ودور الشباب، إن ذلك محرّك جديد يتحقق الحدث عن طريقه وعن طريق كلماته.. وهو أخيرا رجل عام لأن عمله بمجرد أن يعرض، يدعى بشكل منتظم إلى مناقشته.

إن الدوّامة التى تكتنف الكتابات المعاصرة تصدر عن هدف تربوى مزدوج. من المؤكد أننا لا نزعم أننا نقوم بتكوين مؤلفين موهوبين، ولا أن عملية الكتابة تتم بالتلقين والتعليم، ولكن - وبصورة ضمنية - نحن نتوقع من جميع هذه المواجهات العامة أن "يتعلم" المؤلف شيئًا إن لم يكن يتعلم كل شىء، أن يطوف بقواعد المنصة والحوار فى صحبة المخرج والممثلين، وأن "يتدرب" نوعًا ما على الكتابة. ومن ناحية أخرى، نأمل أن يتعود الجمهور أنواع الكتابة الدرامية الجديدة، وأن يخرج مستنيرًا من هذه اللقاءات المتعددة.

ومن السابق لأوانه أن نعرف ما نتوقعه من هذه الإجراءات أو هذا الشغف. ما زال هناك مؤلفون منعزلون تعرض أعمالهم بصرف النظر عن هذه الآليات.

غير أن أزمة السبعينيات تركت آثارا باقية. إن مؤلفى التسعينيات هم في الغالب شخصيات من عالم المسرح، فهم ممثلون أو مخرجون أو مستشارون أدبيون، أو مسئولون عن الإنتاج، أو مديرو فرق، يواجهون المسرح كما يجرى على أرض الواقع، رفقاء طريق في تجارب مختلفة. ربما لأن المسرح انغلق على نفسه وعلى رجاله. ربما لأنه، بحثا عن ذاكرته، تذكر بعض "الشعراء المكلفين"

(المأجورين) في القرن السابع عشر. إنهم لم يعودوا "كتابًا أدبيين" تماما، ولا "كتابا عموميين" يوقفون أقلامهم على خدمة قضايا عامة؛ وإنما هم في الغالب رجال ونساء مسرح يمارسون الكتابة.

الموضوعـــات والكتابــــة

كان بيرتولد بريشت يؤكد ضرورة "اختيار موضوعات جديدة، وعرض علاقات جديدة فى شكل درامى ومسرحى جديد". يقول محددًا فكرته:

> **كوارث اليوم لا تعرض لنا بصورة مستقيمة ومباشرة؛ وإنما هى تنمو من خلال أزمات دائرية، فالأبطال يتغيرون مع كل مرحلة، فهم قابلون للتبادل، وخط الفعل الدرامى يتعقد بأفعال محبطة أو مجهضة، والقدر لم يعد قوة أحادية، بل نحن نلاحظ ساحات قوة تخترقها تيارات متعارضة، بل أكثر من ذلك، فإن مجموعات القوى لا تعمل وحسب فى تحركات تتعارض فيما بينها، وإنما هى تخضع لتناقضات داخلية".**
>
> ***(كتابات حول المسرح)***

وهذا "أرمان جاتى"، وهو كاتب ومجرب كبير للأشكال المسرحية، يؤكد من جانبه أن "كل موضوع يتمتع بمسرحانية خاصة به"، وأن "البحث عن البنى المعبرة عن هذه المسرحانية هو ما يشكل المسرحية". ومع "جان بيير سارازاك" الذى يعلن فى "**مستقبل الدراما**" أنه لا يكفى فى المسرح أن نقول أشياء جديدة"؛ وإنما ينبغى أيضًا أن نقولها بطريقة مختلفة، ننحاز فى دراستنا للأعمال إلى جانب التجديدات الشكلية باعتبار أنها تكشف عن اهتمام المؤلفين بأن يأخذوا فى الحسبان تطور العالم.

ولا يعنى ذلك أن نجد علامة حداثة فى كل شكلية يمكن أن تكون عقيمة حينما تدور الآلة المعقدة فى حلقة مفرغة، ولكن من المستحيل دراسة الأعمال المعاصرة دون أن ندرك الطريقة التى يصب بها المؤلفون خطابهم داخل عمارة

تأخذ المضمون فى الحسبان. إن الدراما تورجية لا يمكن أن تسد الطريق أمام التفكير فى صياغة الحوار، وفى انطلاق الزمن والفضاء، وفى تطور مفهوم الشخصيات، وفى مختلف الطرق حول تغيرات لغة تدور أقل من غيرها حول سبب موحّد. والفِقَر من النصوص المذكورة لا تأخذ فى الحسبان كلية المشهد الدرامى الحالى، فهو أوسع مما نتصور؛ وإنما هى تساعد على تكوين رأى ينبغى أن يتطور من خلال قراءات أكمل.

اولا: تقلبات السرد

فى مسرحه الذى أصبح نموذجًا (أو نموذجا ضدًا) استحدث بريشت أشكالا ملحمية جذرية. أما بيكيت، فقد خلص الحدوتة شيئًا فشيئًا من أية أحداث، وجعلها تتركز حول ما يعتبره جوهريًا، وهو وجود الموت. لقد فرض على السرد التقليدى نظام تخسيس رهيبًا إلى درجة مثول التهديد الدائم بالصمت النهائى.

ومن العسير، بعد هذين النموذجين الكبيرين، أن نطرح للبحث، وبصورة بريئة، قضية "كيف نحكى؟" و"ماذا نحكى؟". لقد تلقت النماذج الدرامية القديمة المحملة بالمعانى والسرد الموحّد، صدمة كبيرة. إن مسرح ما بعد هذين الرائدين أخذ عنهما، وفى وقت واحد تقريبا، عبء السرد الملحمى، وعلاقة المُشاهِد المقلقة فى بساطتها، ومن ناحية أخرى أخذ التخفف المخيف للحوارات الصافية، ثم للحوارات الهشة والمتلعثمة التى تستهلك نفسها فى سرد الحكاية نفسها دائمًا، حكاية نهايتنا.

كان لا بد من الانطلاق من جديد، وأى كاتب شاب يمكن أن يتساءل كيف ينبغى أن يرتدى الثوب الممزق، ثوب راوى الحكايات، على الأقل إذا كان يعتبر أن المسرح لا يمكن أن يستغنى عن الحدوتة.

١- فقدان السرد الكبير الموحد

فى دراسة له بعنوان "**وضع ما بعد الحداثة**" كتب "جان فرانسوا ليوتار" يقول: "إن فترة ما بعد الحداثة أعلنت نهاية عصر "الأبطال العظام، والأحداث العظام،

والأخطار العظام، والأهداف العظام ". ويحلل نهاية السرد الكبير بارتباطه بالهيمنة القديمة للشكل السردى فى منظومة المعرفة التقليدية.

ويمكن أن نضيف أن مجتمعنا اليوم يهتم بالابتكار أكثر من اهتمامه بالوراثة، باعتبار أن المهم فى العمل الفنى ليس اعتبارات الفهم بقدر ما هو اعتبارات القطيعة. ففى حين كان المؤلفون الدراميون يكررون الموضوعات الكبرى الرئيسة، الأسطورية أو الأخلاقية، مركزين على المنظورات الخاصة بقيم مجتمعاتهم، فإن مؤلفى ما بعد الحداثة وقراءهم "يدركون أن الشرعية لا تتأتى إلا من ممارستهم اللغوية" على حد تعبير ليوتار.

ومن العبث اليوم أن نحاول عمل قائمة "بالموضوعات" المأساوية أو غير المأساوية التى يمكن اعتبارها موحدة بالنسبة إلى مجتمع غير مهتم بالمثالية، ومن العسير تحديد موطن وحدته. إن نزو كورمان، بتناوله **رواية بروميثيوس** (أكت سود بابييه)، وكذلك مولر بمعالجته لـ **بروميثيوس، وعلى شاطئ الهجران، ومادة ميديا، ومنظر مع أرجونوت، وهاملت -ماكينه** (مينوى)، يمثلان استثناء. كذلك فهما لا يرجعان إلى سرود الماضى الطويلة إلا من أجل إذابتها فى تعددات وجهات النظر، أو لترك أكبر قدر من الشك يحوم فوق معنى الأسطورة وفوق "جدواها" اليوم. وعلى سبيل المثال يقبل مولر، فى لقاء مع صحيفة المسرح/ الجمهور عام ١٩٨٣، أن تكون "ميديا" "مواطنة من RDA يستدرجها حبيبها إلى الغرب، أو تشيكية تتعاون مع محتل روسى عام ١٩٦٨، أو فيتنامية تخرج مع يانكى أو أمريكى"، وذلك قبل أن يضيف هو أنها يمكن أيضًا "أن تكون تركية فى RFA. كل ما تريدون" ، وأن التلقى المحتمل للمشاهد ليس مشكلته (هو) ".

بصرف النظر عن جانب الاستثارة، من العسير أن نرى فى ذلك نماذج من "السرد المثالى"، الذى يفرض داخل مجتمع بعينه.

إن المسرح لا يزال يحكى، ولكن فى تضاؤل مستمر فيما يختص بالوصفات والقبول. إن وجهات النظر حول السرد متعددة، أو تذوب فى حواديت غامضة. إن النص المعاصر الباقى بعد أن خَلَّفَ كثيرًا من المشاهدين المدهوشين هو بلا شك "**فى انتظار جودو**" الذى يعرض صعلوكين فى خرق بالية وقبعتين، ضائعين ضالين فى مشهد غير محدد، فى انتظار شخص غير محدد الأوصاف يدعى "جودو"، والذى لن يأتى أبدًا، وهما قلقان مثل قريبيهما فى مسرحية "**نهاية اللعبة**" خشية أن "يعنيا شيئًا".

٢- الكتابة المسرحية المتقطعة وحدود الميل إلى الجزئية

ربما بتأثير مباشر من بريشت، وتأثيرات أبعد منذ القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، من بوشنر ولينز وكليست، اختار كثير من المؤلفين المعاصرين السرد من خلال لوحات متتابعة، منفصلة بعضها عن بعض، وأحيانا معنونة. فى عام ١٩٤٨ كتب بريشت فى كتابه "**دليل للمسرح**" يقول:

> **"حتى لا يطلب إلى الجمهور أن يلقى بنفسه فى الحدوتة كما يلقى بنفسه فى نهر فيحمل هنا وهناك سواء بسواء، ينبغى أن تكون الأحداث المختلفة مرتبطة بحيث تكون الروابط تثير الاهتمام. الأحداث لا ينبغى أن تتوالى بشكل غير ملموس، بل على العكس، ينبغى أن نتمكن من الإدلاء برأينا (...) وعلى ذلك فإن أجزاء الحدوتة ينبغى أن يعارض بعضها بعضا بعناية، وذلك بإعطائها**

بنيتها الخاصة بها، بنية مسرحية صغيرة داخل المسرحية. وتحقيقا لهذا الهدف، يفضّل الاتفاق على عناوين (...)" .

تمثل الكتابة الدرامية المتقطعة فى شكل جزئيات معنونة مساحة كبرى فى الأعمال المعاصرة، مع أن هدف بريشت فى البداية كان ذائبا فى العلاقة بالحدوتة، كما سنرى. هذا التجاور فى الأجزاء جذب كثيرًا من المؤلفين المختلفين، وهم يطلقون عليها مشاهد، أو جزئيات، أو أجزاء، أو حركات، ومرجعهم فى ذلك كما يعمل ڤيناڤيه هو التأليف الموسيقى، أو، كما هى الحال عند مؤلفين آخرين، تأثيرات المشكال أو الكاليدوسكوب أو المنشور. الاهتمام ينصب إذن على الروابط بين الأجزاء كما يؤكد على ذلك بريشت، ونحن بدورنا يمكن أن نقول، على الفقرات البارزة التى تمثل الفواصل، وتمزق النص بفراغات سردية: يقوم المونتاج بسدها بطريقته باقتراح ترتيب معين، أو بالعكس، عن طريق الدهشة بإفراز تأثيرات الكاوس أو الفوضى التى يترك للقارئ مهمة إعادة تشكيلها جزئيًا.

فى مسرحية "**الحياة الجميلة** " (١٩٧٥) يسمى "ميشيل دوتش" الأربعة عشر مشهدًا بالتوالى: "السعادة، ماذا يجرى، فريسة الحميات المجهولة، ابصق على وجهك بكل سرور، فى قلب الغابة العذراء، أنت لا تدرى ماذا تقول، النهار يزول، الخيال يعمل، لا تهتم، أصل الأنواع، أنت لا تراها، لا أستطيع أن أتذكر اسمها، دم حبك القانى، هوليوود". وعبثا نحاول أن نجد فيها نظاما يوحد بينها. أما "ميشيل ڤيناڤيه" فيستعمل دومًا مثل هذا النوع من التقسيم (وهو يسميه "روابط ساخرة")، وأحيانا الأجزاء تكون معنونة، وأحيانا لا. ففى مسرحية "**نينا، هي**

شيء مختلف" (١٩٧٦) هذه عناوين الأجزاء الاثنى عشر: "فتح طرد البلح، شواء العجل بالسيخ، الوصول، الشال، فى السينما، البُسُط، الساحة الخالية، البنوار، لعبة الورق، الصحيان، الرحيل، الزيارة". ونحن نعثر فيها على أفعال نوعية، مواقف حاسمة فى السرد، مثل وصول نينا ورحيلها، وكذلك عناوين أكثر غموضا تجذب الانتباه إلى أشياء مادية لا تدخل عادة فى نظام سردى.

أما "دانييل بيسنيهار"، فإنه يرقم لوحات بعض مسرحياته مثل "**مالا سترانا**" و"**جليد ورمال**" و"**أزومانش**" (١٩٨٥)، وإذا كان لا يضع لها عناوين، فإنه يُعنى بهذا التقسيم بحيث إنه لا يعطى سوى إشارة إخراجية واحدة ودون جملة جوار واحدة فى مسرحية "**مالا سترانا**": "الحجرة خالية تماما. فى سكون." وهذا يكفى دليلا على أن الأجزاء غير متساوية الأهمية، وأن المؤلف لا يحاول تحقيق توازن فى الكتابة.

أصبح الجزء أحيانا نظاما فى الكتابة لا علاقة بينه وبين مشروع بريشت الذى يقوم على التجزئة لإعادة التكوين. "بالنسبة إلى بريشت، القلب مطلق" على حد قول جرجس بانو فى **المسرح، مخارج إنقاذ**: "بينما عنده الجزء يجدد الطاقات الضرورية لإتمام العالم الجديد، فإن الجزء هذه المرة يبزغ فوق عمق الشكوك التى تحيط بنا للوصول إلى هذا العالم". ثم يضيف قائلا:

> **"بعد أن جعل المؤلفون التجزئة مظهرا للحداثة وللاستثارة أيضًا، اكتشفوا أن المجاملة يمكن أن تتريص به. مجاملة الصغير الذى يتصرف بهذا الوصف. اللا منتهى، باختصار ضعف يتعرف إلى نفسه بكل سهولة فى الممارسات التجزيئية".**

هذا الأسلوب فى التقسيم، إذا كان يدل على رغبة فى مواجهة العالم عن طريق التكسير، عن طريق الصمت وعدم الكلام بدلا من محاولة توحيده فى رؤية كلية أو ثرثارة ترويه بتسلط وهيمنة، فإنه يطرح فى الواقع مشكلة العلاقة مع الحدوتة، والطريقة التى تتشكل بها وجهة النظر عند القراءة. إننا أمام دراما تورجية يصدر فيها التقسيم فى الواقع عن مشروع وعن أيديولوجية السرد، حيث الأجزاء تدخل فى بنية تنتهى بـ "صياغة معنى"، وأمام ممارسة للجزئية تصدر عن فيض من وجهات النظر، وأخيرا عن استحالة الوصول إلى أية رؤية منظمة. شك ما ينتهى بالسيطرة على المؤلفين الذين يستعملون أسلوب التجزئة حينما يصبح الجزء ناتجا من اتباع الموضة، أى بلا أى معنى. فى "**باندورا**"، صحيفة مسرح البلدية فى أوبيرفيلييه، يخاطب "ريفيزور" "فرانسوا رينيو"، وهو كاتب مرتبط بالفرقة، ويطرح القضايا التى تثير، على ما يبدو، مطلع التسعينيات:

"ريفيزور:

نريد قواعد جديدة.

رينيـــو :

ضع قواعد جديدة. أما أنا فأضحك حينما أرى هذه الأجزء المتكاثرة من الأعمال التى تبالغ فى التفتيت، والتى ينسخ بعضها بعضا، والتى تعتقد أنها تصور الجيفة بالخرقة.

ريفيزور :

إنها الوسيلة الوحيدة لنصل إلى أعمال المستقبل بخطوات الحمامة.

رينيــــو:

أنا ما زلت مصرا على أن الورشة وحدها هى الدليل على الفن، حتى لو بوضع حجر فوق آخر ، وليس الاستمرار فى تكسير الزلط".

ثم ينادى رينيو بالعودة إلى الأعمال "المحكمة"، وبالتالى إلى الأشكال الأكثر كلاسيكية. ويتساءل أيضًا حول خبرة هؤلاء المؤلفين الذين لا يستخدمون أسلوب التجزئة إلا لأنهم عاجزون عن السيطرة على "عمل كبير".

الحقيقة أن عملية التجزئة تصبح مجرد موضة حينما لا يحقق المونتاج أى حل مرضٍ، ونشعر أننا أمام نوع من الكتابة المهجورة مفتوح على جميع الرياح.

إن عملية التكديس لأجزاء غير متجانسة لا تفرز بالضرورة عملا، وكذلك التقسيم التقليدى للسرد لا يضمن قوته وأهميته، إننا لا نملك البعد الكافى لإصدار حكم عادل حول هذه الأساليب الكتابية الجديدة، ولكى نرفض بالكلية هذا الأسلوب فى التقسيم.

٣- طفرة المونولوجات والمسرح كسرد

لأسباب اقتصادية، انتشرت وسادت على الأشكال الدرامية فى العقد الثامن من القرن العشرين، الأشكال القصيرة من المسرحيات التى تقوم على عدد قليل من الشخصيات، ومنها عدد غير قليل من المونولوجات. بالإضافة إلى الظروف الاقتصادية، هذا النوع من المسرحيات يناسب الشهادة المباشرة، وكذلك السرد الحميم، وطرح حالة نفسية بلا معارضة من حديث آخر، حينما تصبح المنصة نوعا من الاعتراف الذى يختلف فى درجة فحشه، والملائم لفقرات الممثلات

والممثلين. والمونولوج يرتبط أيضا بتقاليد "الثرثرة" كما هى الحال عند "داريو فو" الذى يخاطب الجمهور مباشرة بلا حجاب من خيال قائم. وإذا أحصينا المسرحيات وجدنا الأمر فى بعض الأحيان يتعلق بأول مسرحية للمؤلف وكأنه يتردد لحظة قبل أن يواجه الحوار فى المستقبل. وظل "بيكيت" ماثلاً أيضًا فى هذا المجال، حيث الذاكرة تستهلك فى محاولة جمع شتات من الماضى مع سد الثغرات وترميم الصدوع. فى مسرحية "**سولو**"، المنشورة فى عام ١٩٨٢، يسمى "بيكيت" شخصية "الملقى"، ويجعله "ظاهرًا بالكاد فى الضوء الشديد":

> **"مولده كان ضياعه. تكشيرة منذئذ. من وفى المهد. وفى الثدى أول خيبة أمل. منذ الخطوات الأولى. من الأم إلى نونّو وبالعكس. هذه الرحلات، وهكذا دواليك. تكشير إلى الأبد. من جنازة إلى جنازة حتى الآن. هذه الليلة. بليونان ونصف ثانية. جهد جهيد. ولد فى ظلمة الليل. الشمس منذ فترة طويلة غائبة خلف بعض الأشجار (...)".**

بعض هذه "الدريمات"(تصغير دراما) كما يحلو لبيكيت أن يسميها تسمح بوجود شخص آخر مكلف بالاستماع كأنه ظل أو طيف موفد لكى يطلع عن كثب على آخر اللعثمات، كما فى "**مرتجلة أوهيو**"، حيث الشخصية تزدوج إلى م (مستمع) و ق (قارئ) - "صنوان متشابهان". وفى مسرحية "**الكرسى الهزاز**" يجرى الاتصال بين م (المرأة) وص (صوتها) المسجل.

من الممكن اعتبار هذه الأعمال آخر تقلبات الحديث الفرد حينما يصبح الأنا الشخصى المدرك هو الحقيقة بأسرها. كما يمكن النظر إليها باعتبارها "سرود حياة"، حيث يجتهد الشخص المتكلم فى تقييم حياته، غالبا فى حالة أزمة، شاهدًا بذلك على وضع اجتماعى أو فردى خاص من شأنه أن يخص أكبر عدد من الناس.

بدءًا من "**مذكرات ممرضة**" (١٩٧٠) لأرمان جاتى، و"**كريدو**" و"**الطوّاف**" (١٩٨٢) لإنزو كورمان، ومرورًا بـ "**بالضبط الليلة السابقة للغابات**" (١٩٧٧) لبيرنار كولتيس، و"**انظر إلى النساء وهن يعبرن**" (١٩٨١) لإيف رينو، ينفتح باب التنويع فى الموقف الدرامى، وفى ضرورة الكلام المخصص للقسمة. وحصيلة العالم الخارجى التى وضعت فى الميزان تتغير فى كل منا.

والقوة الدرامية فى المونولوج ورهانات الأيديولوجية ليست هى نفسها فى جميع حالات الكلام. إن أقدم نوع منها الذى شاع وانتشر بصورة مبتذلة بواسطة "متكلمين" من كل نحلة أطلقت عليهم الصحافة اسم "الكوميديون الجدد"، يعتمد على المواجهة المباشرة المرتجلة ظاهريًا بين شخص وجمهور. ويتحدث "سيرج ڤاليتى" فى مقدمته لـ "**ستة سولوهات**" (كريستيان بورجوا، ١٩٩٢) عن المتعة والمخاطرة فى هذه المواجهة مع الجمهور:

> **"إذن كنت هناك. لم أطلب شيئًا من أحد. وفجأة التفتت، وبدأت أفتش فى رأسى عن أشياء يمكن أن تكون مثيرة، وفجأة التفتت فرأيت صفوفا من الرجال والنساء ينظرون إلىّ. فقلت هذا رقص. يريدون أن أقدم لهم رقصة، ثم، كلا، كلا، بعد لحظة، أدركت أنه ليست هناك موسيقى، فقلت فى نفسى، لأنه يحدث كثيرا أن أقول فى نفسى، كلا هذا ليس رقصًا (...) حينئذ قلت لنفسى لا بد أن يكون هذا شيئًا أكثر تعقيدا، هم يريدون أن أقدم لهم سينما، حكايات وروايات ، أليس كذلك؟ يريدون ذلك".**

مثل هذا الأسلوب، القريب من أسلوب مسرح المنوعات، يقوم على الغياب الكامل للخيال المسبق، وله أصوله الشعبية المعترف بها، مع أن بعض أشكاله الحديثة تقوده إلى الحيل وسلسلة من التأثيرات.

حينما نكون بصدد خيال، يحدث أن يعمل المونولوج على الذاكرة الخاصة بشخص معين يسترسل فى نوع من التأمل الداخلى، إلى نوع من السبر الدقيق للذكريات، تسيطر عليه هنا ضرورة حميمة يكون الجمهور خارجًا عنها، فنكون أمام حوار بين الذات والذات، وتصبح جرعة الكلام المضبوطة من العسير تقديرها بين تهتك الوحدة الحقيقية وضرورات المسرحانية. فى مسرحية "**كريدو**" لإنزو كورمان، تعكف السيدة على استحضار والدها وهى تخاطب شخصا غائبًا - حاضرًا (هل تخاطب نفسها؟) تسهم لعبة الضمائر فى جعله غامضا عند شخصية تبحث عن هويتها:

كنت أحب أن أرى أبى وهو يشرب. حينما تشرب، أعرف أنك لست هو.
كان هو يشرب باحترام. أما أنت فتشرب لأنك عطشان. أنت دائما عطشان.
شديد العطش...
أنت تشرب وتتجشأ. بابا لم يكن يتجشأ قط.
لم يمنع هذا امرأته من أن تموت من الضيق. امرأته...
غريبة. لم نكن نقول "ماما" أبدا. كنا نقول "أنت".
ربما لأنه كان من المحظور أن نبدأ الجملة بـ "أنا" (...)".

من الممكن أيضًا أن يأتى المونولوج مفروضا من الموقف نفسه، كما فى "**الحالة**" لميشيل أزاما، حيث تقوم امرأة سجينة منذ ست عشرة سنة، بحكاية حياتها، وذلك قبل خروجها ببضع ساعات.

كذلك فإن الشهادة الاجتماعية، كما فى "**مذكرات ممرضة**" لجاتى (شخصية تتحدث بالنيابة عن مجموعة، أو باعتبار مكانتها المهنية، تعبر عن بعض المطالب بصورة مباشرة) تحولت إلى نوع من سبر أغوار النفس.

فى "**سقوط الملاك المتمرد**" يحكى "رولان فيشيه" فى مونولوج من تسعة وعشرين جزءًا، يقوم بتقديمه ستافسكى:

"قصة رجل، لأنه يستطيع أن يحلم أنه ملاك، يحلم بأنه ليس سوى رجل
أو بالأحرى نحن نحلم بأنه ملاك
أو أنه يحلم بأننا رجال
أو نساء
أو، على أية حال، أولئك الذين سيبقون على قيد الحياة بعده، ويستطيعون رواية حكايته".

أما "ڤالير نوڤارينا" فهو يسترسل، فى نصوص طموحة، فى تنويعات مدهشة حول شكل سرد الحياة. فى هذه الحياة، يبدو المونولوج وكأنه الشكل الوحيد الممكن، التعبير عن كلام جوهرى، دينى تقريبا، حتى لو كانت الفكاهة غير مستبعدة من "**خطاب إلى الحيوانات**" (١٩٨٧):

ليلة ٣٧ يناير، و٦٠ أكتوبر.

- رجل لم يحدث له شىء، هل هذا ممكن؟ أنا الرجل الذى لم يحدث له شىء. أفضل الصمت على أن أتكلم. هو ذاك. لقد تكلم. من أنت، أنت الذى تكون؟ المائة وخمسة عشر مليار، وسبعة ملايين، الرجل الأول الثانى فى البشرية، المولود فى الخامس عشر مليار وسبعمائة مليون وخمسين ألف وستمائة يوم متتالية. أنا مولود فى يوم فى. فوق الأرض التى تتحمّلنى بقدر ما تطيق".

شاعت المونولوجات وانتشرت بسبب طفرة المسرح - السرد، فأى نص لا يقوم على حوار، بل لم يكتب أصلاً من أجل المسرح، كان يجد فرصته إلى المنصة حتى بدون إعداد مسبق بمجرد أن يختار له المخرج المعالجة المناسبة.

ويمكن اعتبار المونولوج نهاية المطاف بالنسبة إلى الكتابة الدرامية، التى تكون أحيانا مستفزة بسبب النرجسية التى يكشف عنها حينما يعالج بطريقة ساذجة، مع أنه يفتن الجمهور فى أغلب الأحيان بسبب الشعور بالمخاطرة التى يتعرض لها الممثل.

غير أن المونولوج هو شكل من الأشكال الأولى للمسرح. فهذا "جان بيير سارازاك" فى كتابه "**مستقبل الدراما**" يرجع كلمة "رابسودى" إلى "اسم كان يطلق على الجماعة التى كانت تتنقل بين المدن تنشد القصائد، وبالذات أجزاء مأخوذة من الإلياذة والأوديسية". هذه القدرة على إلقاء أجزاء "مفصولة"، وأحيانا "ملحومة" وكأنها "مرقعة"، عكف المؤلفون المعاصرون على استغلالها بحرية من جديد.

٤ - تنويعات حول الحوار: تشابك وتتابع

الشكل الشائع للمونولوج (نص لشخصية يؤديها ممثل) يتم أحيانا تناوله بصورة أكثر تعقيدا. فهناك أعمال مسرحية تتشابك فيها الحوارات المتتالية لعدة شخصيات لا تلتقى إلا لماما، وربما لا تلتقى بالمرة، وأفكارها المشتركة لا يتم تقديمها دفعة واحدة. هذه المونولوجات تعرض وجهات نظر متعددة حول حقيقة واحدة تعاش أو تتلقى بصورة مختلفة. وتتركب الحدوتة عن طريق ترتيب هذه الأصوات التى تتقاطع أحيانا بشكل واضح، وأحيانا تكون التقاطعات المحتملة متروكة لمبادرة القارئ أو المشاهد.

وقد استعمل "بيرنار شارترو" هذا الشكل فى مسرحية "**آخر أخبار الطاعون**" (تياترال، ١٩٨٣)، كما قدمه فى مسرحية "**أعمال عنف فى فيشى**" (ستوك، تياتر أوفير، ١٩٨٠). الحقيقة، تلك ليست مونولوجات بالمعنى الشائع فى الدراما تورجية الحالية؛ وإنما هى سلسلة من النصوص مأخوذة من مستويات كتابة مختلفة جدًا. فمنذ المشهد الأول، يشرع ثمانية عشر لندنيا فى تقدير الوضع فى مدينتهم، وبعد ذلك يدخل "شارترو" قسيسا، وبعده أيضا يعرض "كولاج - مونتاج" لصلوات للعذراء. بعض كتبة من المحكمة، وبعض العلماء و"مخلوقات" يتكلمون بلغاتهم، أحيانا تقنية جدا، ويعرضون بذلك وجهات نظرهم حول الطاعون. بعض النصوص حتى غير مسبوقة بالإشارة إلى ملقيها. كذلك سلسلة من النصوص بعنوان "محاضرات" وتبدأ بـ "أصدقائى الأعزاء، قبل أن أواصل..." من علم الحيوان أو الميتافيزيقيا تتدخل على أنها فواصل بدون علاقة مباشرة، على الأقل فى الظاهر، مع ما يمكن أن نعتبره جوهر الموضوع.

ويشرح "شارترو" كيف أنه حاول أن يقول كل شىء حول "**آخر أخبار الطاعون**"، وهو يتحدث عن "دانييل ديفو"، وعن طاعون لندن عام ١٦٦٥، وذلك فى مقدمة طبعة النص:

> **"سيكون من الممكن أن نقول كل شىء، لأنه من الضرورى أن "نقول كل شىء. ليس هناك بُد من أن نقول كل شىء. التزام أخلاقى بأن نقول كل ما يمكن أن يقال - خشية أن يتسرب منا الأساسى، الجوهرى، قلب الموضوع. ربما لا يتسرب بالضبط، ولكن فيما يختص بتحسين شكل ووضعه فى بؤرة الاهتمام، هذا ما لا يعطى الاهتمام اللازم. لا ينبغى أن نهمل أى شىء من هذه المادة الثانوية، أو الملحقة إلى حد ما، العارضة إلى حد ما (أسماء الشوارع والكنائس والأحياء والناس- أرقام الموتى والأحياء والكلاب والقطط**

والبراميل... هذه الحسابات، وهذه الصيغ، وهذه التوصيات، وهذه الصلوات، وهذه العقود...) ينبغى أخذ الموضوع برمته، الإبقاء على كل شيء. هل هناك شيء آخر يمكن أن يقال؟ أنا أصر، أن يقال، مع الأسف، أو لحسن الحظ لا يهم. لا".

نحن بلا شك أمام حالة قصوى من استعمال المونتاج غير المتجانس لنصوص اتفق على اعتبارها مونولوجات لأنها لا تدخل فى إطار الحوارات، ولأنها تقترب من السرد، ولأنها موجهة بالأخص إلى القارئ أو المشاهد. هل يمكن أن نتحدث بهذا الخصوص عن نوع من الموضوعية المأخوذة عن الرواية الجديدة، إذا لم تكن هناك ضرورة "قول كل شيء" والوجود المسرحى للملقى الذى يتلو النصوص، ويوجهها نحو الجمهور دون أن يتمتع فى أغلب الحالات بهوية نفسية. فى نص "شارترو" كما فى تقديمه، نجد غواية بعض المؤلفين الدراميين الذين لا يستطيعون استخلاص الجوهرى لمعالجة الموضوع، على حد قول الكلاسيكيين، فهم يشعرون بنوع من الدوار أمام الكم الكبير من الكلمات التى تعرض عليهم، والرغبة العارمة فى جعلها تتصادم فيما بينها لكى تتكلم عن نفسها. كذلك فإن هذه المونولوجات تعبر عن رغبة المؤلف فى أن يدخل فى المسرح ألفاظا تقنية، صحيحة اجتماعيا، فوتوغرافية تقريبا.

ومن المؤكد أننا بذلك نصل إلى أشكال هجينة، وأحيانا تكون وحشية. إن المونولوجات الثرثارة، كما يقول "جان بيير سارازاك"، تعيدنا إلى مبدأ الكلمة الملحمية التى سنعود إليها.

أما "فيليب مينيانا" فهو يقترح تقابل الحوارات أو تقاطعها فى مسرحيات: "**حجرات**" و"**عمليات جرد**"، أو "**المحاربون**" .

فى "**حجرات**" (تياترال، ١٩٨٨) يربط "مينيانا" ستة مونولوجات لست شخصيات مختلفة، خمس نساء ورجل، كل منهم فى حجرة فى منطقة سوشو. لا يوجد بينهم شىء مشترك فيما يتعلق بالنص، ولكنهم جميعًا يحاولون، من خلال الكلمة، أن يعرفوا فى أية لحظة فقدوا السيطرة على أنفسهم. فى هذه الحالة، يقتصر تأثير المونتاج على أبسط تعبير له ما دام الذى يحدث هو مجرد تراكم ستة سرود حياة، ستة مصائر مع نهاية مشتركة، الوحدة التى تعبر عنها الحجرة المعزولة. وتأثير التراكم يلغى البعد الخاص باستثناء المونولوج النفسى، ويدخل إطارًا اجتماعيا على هذه المصائر المتقابلة أو المتقاطعة. فهذا "كوس" يبحث عن أخيه "بوريس" الذى مات فى أحد العنابر، مستعينا بما نشر فى حوادث إحدى الصحف. هذه "إليزابيث" تود أن تصبح "مس" لكى تنافس آنسات أمريكا، وهذه "آرليت" قتلت ابنتها لأنهم أرادوا أن ينتزعوا منها "لولو". وهكذا تتطور المونولوجات بين الحوادث والحقيقة وأحلام الشخصيات الذين يحاول كل منهم، وهو داخل حجرته، أن يفهم ما يحدث له، وأن يعرف مكانه من العالم.

ويستعمل "مينيانا" الأسلوب نفسه عدة مرات فى نصوص مختلفة، حتى مع اختلاف الأهداف، أو إذا تبادلت الشخصيات حوارًا عابرًا. المونتاج ينطلق من فضاء واحد (الحجرة)، ومن حادث جامع (حرب ١٤-١٨ فى مسرحية "**المحاربون**")، أو يثق بهوية الشخصيات (عدة نساء يواجَهن بمصائرهن فى مسرحية "**عمليات جرد**").

ومسرحية "**المحاربون**" هى محاولة تحقق من جانب كل واحد من الشخصيات بعد حادث حاسم، هو الحرب. فكيف يمكن العيش بدون جنس، بدون يد، بدون أهل، بدون عدو، بدون حب، وان نعرف ذلك كله دون عاطفة زائدة؟

إن ضرورة سرود الحياة هذه المصاغة فى شكل حوارات تمر مع ذلك بالحدث التعاهدى الذى نحن فى النهاية بصدد تسميته. إنها الحرب إذن التى نرويها بطريقة غير مباشرة بواسطة شخصيات عاشوها، لكنهم يروون **بعد الحدث**، بدون أن تظهر على المنصة دراما الموقف المباشر. إن سرود الحياة المتتالية هذه تؤلف قصة عامة أو تاريخا عاما فى التاريخ الشامل، حرفيا هنا "بعد المعركة".

وبشكل مختلف، يقوم جان بيير سارازاك فى "**المتلازمون**" (تياترال ١٩٨٩) بتشبيك حوارين. حوار "العجوز فى المطبخ" وحوار "العجوز فى الغرفة"، ويتواليان ويتجاوبان كأنما بصورة عرضية بفضل تأثير المونتاج. أحدهما ينتظر زيارة الابن، والآخر ساهر. كل منهما منهمك فى مشاغله كأنهما وجهان لشخص واحد فى انتظار الموت.

واستعمال المنولوجات بعد الحادث أو خارج الحادث يستبعد المواقف العنيفة، ويقلل أو يلغى جانب الدراما. الشخص الذى يروى يمكن أن يعيش من جديد ما عاشه، وهو غير منفصل عما يثيره ماضيه من عواطف. ومونتاج كثير من سرود الحياة يفرض زمنا مسرحيا للتحقق، وللتأمل، ولأخذ البعد الكافى.

٥ - تتابع المونولوجات والحوارات

أدى انتشار مسرح السرد والنصوص المونولوجية، وكذلك ذكرى المسرح الملحمى، إلى ظهور أشكال هجينة تتوالى فيها الحوارات المقتضبة مع المونولوجات الفياضة حيث كل شخصية تتحدث حتى اللهاث من دون أن تتأكد من أنها تخاطب شريكا فى المشهد، فى حين أن الوضع كذلك. من ذلك "حوار" كولتيس الغريب جدا فى مسرحية " **فى عزلة حقول القطن**" (مينوى ١٩٨٦) الوارد فى الجزء الأول، وفيه يتبادل التاجر والزبون إلقاء فِقَر طويلة جدا تنتمى إلى الخطب المصوغة بصورة بليغة، حيث كل منهما يتناول، حينما يحين دوره، حجج الآخر التى تتردد مثل الصدى. فعبارة التاجر التى يقول فيها: "إذا كنت تسير فى الخارج فى هذه الساعة وفى هذا المكان، فذلك لأنك تريد شيئًا لا تملكه، وهذا الشىء، أستطيع أنا أن أزودك به"، يأتى الرد عليها بعد عدة صفحات على النحو التالى: "أنا لا أسير فى ساعة محددة ولا فى مكان معين، أنا أسير فقط، من مكان إلى آخر، لأعمال خاصة تتعلق بهذه النقاط وليس بغيرها".

والحرية الشكلية تكون كاملة تقريبا فى التراكيب. وعلى عكس المتوقع بعض النصوص الحديثة تستعمل أسلوب المنافرة الكلاسيكى الذى يعتمد على مقارعة بيت من الشعر ببيت آخر، وذلك فى المواجهات الخالدة، وكذلك أسلوب الفقرة الطويلة التى تسمح بالتنقل أو التوضيح. ومع ذلك، وسنرى هذا حينما نتحدث عن قواعد الإعلان، فقد تغير نظام مهم، ألا وهو مكان المتلقى، قارئا كان أو مشاهدًا، الذى أصبح حضوره طاغيا كلما تراجع الاستعمال الصارم للشكل الدرامى، دون أن نكون متأكدين أن الكتابة اتخذت الشكل الملحمى. شىء ما تغير

فى الاتصـال المسـرحى مع هـذه الحـرية الشـكليـة: المؤلفـون لا يجـدون أنفـسـهم ملزمين للدخول فى أى قالب، فأحيانا يتخذون مكانا وسطا بين شكلين دراميين، مما يزيد حيرة القارئ إن لم يكن معتادًا الكتابات غير النظامية. وقد أدى نجاح النصوص التى كتبها الألمانى "هينر مولر" إلى إقرار الشرعية لنصوص تقابل بين المونولوجـات والحـوارات، أشكال دراميـة وأشكال ملحـمـيـة فى طريقـهـا إلى التهجين. فى مسرحية "**أوزيناج**" يدخل "دانييل لوماهيو" على حين فجأة شخصية "مارى لو" التى تتحـدث فى مونولوج تحكى حياتها حرفيا بين مشاهد "الموائد" التى تجمع الأسرة. هذه الشخصية ليست على علاقة مباشرة ببقية الشخصيات، ولا يحدث أى اتصال بينها وبينهم طول هـذه المداخلات، وكأنها تتنقل فى النص ولا تتـدخل إلا لكى تصـوغ على هواها سـرد حـيـاتهـا فى شكل يناقض الشكل الواقعى المطبق تقريبا على بقية النص، وهذا جزء منه:

> **"فى المزارع. مع الأبقار. فى الحظيرة كان مولدى. مثل الطفل يسوع، ولكن فى بلجيكا. بالقرب من الحدود. هناك حيث لا يزال يوجد قصر. ماما، فى المستشفى. ماتت ووزنها ١١٥ كيلو جرامًا. كان وزنها ١١٥ كيلو جرامًا. أما نحن. كانت مشلولة تماما (...)".**

لسنا بصدد شكل ملحمى، ما زلنا فى الخيال. ولكن فى خيال "النظام" هناك تغير فجأة إلى خطاب موجه مباشرة إلى المشاهدين من خلال اللقاءات المنتظمة التى ستستمر حتى نهاية المسرحية. ومن جهة أخرى يستعمل "لوهاميو" بشكل موسع مونولوجات طويلة منفصلة بشكل أو بآخر عن الحدوته الرئيسة فى كثير من نصوصه، وبالأخص "**جبل**".

وتبدأ مسرحية "**مسافرات**" لدانييل بيسنيهار (تياترال ١٩٨٤) بـ"حلم لأنّا"

كما تؤكد ذلك الإشارة الإخراجية:

"امرأة جميلة بالنسبة إلى سنها، تدعك الباركيه، بين حركات العمل. تتطلع وتحدث نفسها:

أنّا- جورج

الرجال يرقصون

فوق على الجسر

النساء نادرات

فوق

والسكر

أعصابي لا ترتعد من الفرحة وإنما من الخوف من الرقص

يوم رائق وبهيج

تحت الضوء

كنت أرقص

في الأرض السوداء

كانت زهرة الأكاسيا تتفتح

تدفئها الشمس

أنا أرقص وأنت توزع الجاتو

جاتو عيد الفصح بالعنب

وأنا ألعق أصابعك، يا جورج

وفجأة نزل قبطان

اقترب منى

وانسدل سرواله فوق حذائه

ارفعى يديك عن عينيك

انظرى إلى لحمك الذى يفسد

أيتها القذرة. (...)"

بعد ذلك بقليل، فى نهاية المونولوج، تصل كاتيا ويبدأ الحوار:

أنّا : أنت مشيت هنا، أنا أمسح.

كاتيا: لست أنا

أنّا : حذاؤك ؟

كاتيا: نظيف، انظرى.

أنّا : من غيرك ؟ أنت جفّفته فى الدوّاسة.

اللافتة، ألم تقرئيها ؟

ممنوع المرور من السادسة حتى السابعة".

هناك تغيير النظام. هنا أيضًا، مع أنه أقل تحييرًا بسبب وجود الشخصية نفسها. لكن المونولوج الداخلى يتردد بين سرد الأحداث السابقة، وخطاب جورج،

واستحضار الماضى الشاعرى، فى حين أن الأداء يتصل بالنشاط المادى الخاص بتنظيف الباركيه.

كثير من "أحلام أنّا" إذن تتخلل النص، مكونة فى المونولوجات، الإعلامية والشاعرية معا، الحدوتة الهشة الخاصة بغراميات الماضى.

فى مسرحية "**ثعلب الشمال**" لنوويل رينود (تياترال ١٩٩١) تخاطب مدام كوهن المشاهد مباشرة لتقدم نفسها:

> **"أنا مدام كوهن. متزوجة من السيد كوهن. بول كوهن. نعم بول كوهن. أوتو صديق قديم لزوجى. أنا عشيقة أوتو. عشيقة قديمة أيضًا. أوتو يخوننى. وأستطيع أن أقول مع من ؟ ريتا بيرچير. الدليل ؟ المرأة تدرك دائما مثل هذه الأشياء. الفريزة. لقد نقلت إلىّ أمى هذه الموهبة (...)".**

وفى نهاية المونولوج تعلن عن حضور زوجها قائلة: "ولكن، هذا هو بول. صباح الخير يا بول". ويدخل بول معها فى حوار قصير، ثم يعلن عن وصول أوتو للعشاء ويخرج، مما يعطى المجال لمونولوج جديد لمدام كوهن يقطعه هذه المرة أوتو الذى تعلن عن حضوره بدورها.

التأثير الكوميدى لهذه العلاقة فى الجمهور المقبول والملغى بالتوالى لا يثير الحيرة، فهو يدخل فى إطار التقليد الكلاسيكى الخاص بالتجنيبة أو التحدث على حدة. ولكن الأمر يتعلق بتجنيبة طويلة جدا تتخذ شكل الخطاب البريشتى إلى الجمهور حينما تقوم مدام كوهن بحكاية الأحداث وشرحها دون أن نخرج نحن من الخيال. وتوالى الأنظمة أو الأساليب يتيح للشخصية هنا إدخال الجمهور فى اللعبة عندما تجعل منه موضع ثقتها ومستودع أسرارها. كل شىء يجرى وكأن الخطاب البريشتى تم بالصورة العادية.

وهكذا يلجأ المؤلفون المعاصرون كثيرا إلى حرية السرد التى لا يوجد لها شكل مثالى أو نموذج تشكيلى. ومع ذلك فمن المثير أن نجد نماذج من الكتابة مأخوذة عن التقليد البريشتى يعاد استعمالها خارج نطاق أى سياق سياسى، وأن السرد المجزأ، يستعمل دون أن نستشعر فيه أية أهداف أيديولوجية. منذ ثلاثين عاما تقريبا أصبح الخط الفاصل بين الدرامى و الملحمى واضحا، والمعارضة بين أرسطو وبريشت تنظرت . كل شىء يجرى وكأن مزيجًا من الأشكال أصبح ممكنا فى معالجة السرد دون أن يتعلق ذلك بقطيعة أيديولوجية واضحة. إن المعالجة الملحمية للسرد التى ظلت طويلا هدف المؤلفين السياسيين الملتزمين، تبدو وكأنها انتقلت إلى المجال الجماهيرى باسم التبسيط، وأحيانًا الخلط أو التهجين.

إن إقامة الحدوتة، وهى جزء أساسى فى المسرح السياسى، والتى كانت سردًا مثاليا يجذب الجمهور، قد فقدت أهميتها. لقد مررنا بحكايات غامضة هدفها أن تخصص للقارئ والمشاهد مكانا أساسيا فى التلقى، ثم مررنا بحكايات يمكن أن نصفها بالمهجورة أو المذابة بسبب تعدد التشظيات المتناقضة. ومن المؤكد، وكرد فعل على ذلك، تبنى بعض المؤلفين سرودا قوية متماسكة "على الطريقة القديمة"، لم يتخلوا فيها عن آليات السرد التفسيرية.

لقد اهتز المشهد المسرحى بشدة بسبب عمليات التجريب فى السرد، الأمر الذى بلغ بالقارئ حدود منطقة لا يخرج منها بدون شىء. لا شك أننا نشعر اليوم بأننا لا يمكن أن نستغنى عن الحدوتة. ولكننا من الممكن أكثر أن نعود فقط إلى سرود مقننة ومغلقة تقلص فينا جانب الاختراع والخيال ما دامت متعتنا تمارس من خلال ملابسات الحدوتة، من خلال العمل الحميمى الخاص بإعادة التأليف، ولِمَ لا، من خلال الغوص فى الفراغات ؟

ثانيا: الفضاء والزمن

الفضاء والزمن عنصران أساسيان تاريخيا فى العرض المسرحى الذى يقع دائمًا "هنا والآن" (فضاء العرض وزمنه) لكى يتحدث فى أغلب الأحيان عن "مكان مغاير وزمن سابق" (فضاء الخيال وزمنه). وكل التنويعات جائزة انطلاقا من هذه الصورة الأساسية. والكلاسيكيون فى أغلب الأحيان يحبذون خيالا بعيدا فى الزمان والمكان، كأن يكون مأخوذًا عن القدماء، وهذا لا يمنعهم من التحدث عن زمنهم إلى جمهور البلاط. المخرج "أنطوان ڤيتيه" يسير فى هذا الاتجاه حينما يشير إلى أنه بالنسبة إليه فإن المسرح لا يجيد التحدث عن الحاضر الراهن حينما يتعامل قسرا مع "هنا، اليوم"، وأن شكلا من أشكال الابتعاد لا مناص منه فى رأيه، وهذا أيضًا هو الاختيار الذى يفضله غالبا بريشت الذى يستخدم الديكور الفضائى - الزمنى ليتأمل عصره.

أما المؤلفون المعاصرون فهم لا يرون ذلك، إما لأنهم يحاولون أن يأخذوا فى الحسبان اللحظة التى يكتبون فيها ("اليوم" أو"أمس" إذن، وعلى أية حال "هنا")، وإما لأنهم يعتمدون على تأثيرات المسرح داخل المسرح حيث الخيال الماضى وحاضر العرض يمتزجان، وحيث المسرح نفسه يتخذ من نفسه مرجعا. وبأسلوب آخر، بعض العناصر الشعائرية والطقسية تهدف إلى توفيق حاضر الحدث مع حاضر العرض.

بعض المؤلفين يجازفون بمزج الفضاء والزمن فى خليط جديد يبتعد عن التقاليد. فهم بذلك يصوغون أداة معقدة للتحدث عن زمن تطورت فيه مفاهيم الفضاء والزمن بصورة جذرية. لقد قيل كل شىء اليوم حول السرعة وتجزئة

المعلومـات، حـول جـمـاليـات الـ "كليب"، وحـول تأثيـرات "الزابينج" التى لا يمكن السيطرة عليها، ذلك المونتاج عن بعد الذى يحقق كولاجات عجيبة. ومع ذلك، فـإن قـارئ المسـرح - وأحـيـانا المشـاهد - يشـعـر دائمـا بالتـحـفظ نحـو الدرامـاتورجيات الطنانة المبهرة، وكأن ما يبدو بَدَهيًا فى الصورة المسجلة يقل عن ذلك بكثير حينما نكون بصدد كلمة يتولاها ممثل حى. وأحيانا يحدث أن مثل هذه التنويعات تؤخذ على أنها مجرد "تأثيرات شكلية"، كأنها محاولة جمالية تحير المتلقى بلا فـائدة. والواقع أننا لا نستطيع أن نجـزم بأننا بصـدد تأثيـرات موضـة، بل "تقنيات" ، حينما تعبر هذه التجربة الخاصة بالواقع عن ضرورة عميقة فى الكتابة. وهذه هى حالة الأشكال السردية الخاصة ببعض الروائيين، من أمـثال دوس باسوس وفوكنر فى الولايات المتحدة، وآلان روب جـرييّـه وكلود سيمون فى فرنسا.

لن نرى فى جميع البحوث الفضائية الزمنية نوعا من أثر الحداثة، خاصة أن المؤلفين المعنيين يأملون من ورائها إلى تأثيرات مختلفة لأنها تحقق الفهم الأيديولوجى للسرد. هذه القضية تشغل قلب الدراما تورجية، وهى حاسمة لوضع الحدوتة. وقد لاحظت آن أوبرسفيلد من جانبها أن "زمن المسرح هو فى الوقت نفسه صورة للزمن والتاريخ، للزمن النفسى الفردى وللعـود الطقسى". وهذا يكفى للدلالة على تعـقده وتشـريكه فى جـمـيع قـضـايا الدراماتورجية.

وقد عمدت طليعة الخمسينيّات إلى مهاجمة الأعراف المسرحية التى تعبر تقليديا عن الفضاء والزمن عند الانتقال إلى العرض.

١- اختلال الزمن

أبسط التأثيرات هى التى تناقش قواعد العرض التى تساعد المشاهد على أن يعقد علاقة بين الزمن والعرض المسرحى وبين الزمن المرجعى الخاص بالخيال. ويلعب المؤلفون على العلامات العادية الخاصة بالزمن المسرحى، فهم يصيبونها بالخلل للتدليل على الهشاشة والغرابة. من ذلك فى مسرحية "**المغنية الصلعاء**" (١٩٥٠) التى يصفها صاحبها يونسكو بأنها "مسرحية -ضد"، فمنذ المشهد الأول تقول الإشارات الإخراجية:

"لحظة صمت إنجليزية طويلة. الرقاص الإنجليزى يدق سبع عشرة دقة إنجليزية".

ثم تبدأ مدام سميث عبارتها الأولى قائلة: "آه، الساعة التاسعة". بعد قليل الرقاص نفسه "يدق سبع مرات. الرقاص يدق ثلاث مرات. الرقاص لا يدق أية دقة".

ويواصل الرقاص دقّه طول المسرحية، فيدق بصورة غير متوقعة بشدة أو بدون شدة، ثلاث دقات أو تسعا وعشرين دقة. فهو لم يعد إذن يقوم بوظيفته المعتادة فى المسرح الواقعى أو الطبيعى الذى يحرص على "تقديم الساعة" الخيالية للمشاهد، ويشير إلى مرور الزمن. و بهذه الوسيلة يشير يونسكو إلى عدم جدوى الزمن المسرحى "المقبول"، حيث الرقاص الذى يدق يشير إلى زمن تعسفى بالنسبة إلى مرور الزمن الحقيقى الخاص بالوقت. فزمن المسرح له قواعده الخاصة، وهى عادة لا تثير الضحك إلا إذا ارتكب مدير الحركة خطأ. وحينما يخل الكاتب بالزمن بهذه الصورة الصارخة، فإنه يجعل سرده "خارج

الزمن"، وينقض أسس المسرحانية التوفيقية، ومنذ تلك اللحظة يضع نفسه فى نظام سردى كل ما فيه مباح ما دام لا يتحكم فيه أى وقت إلا وقت العرض. ويمكن القول بأن هذا المسرح يتوجه على هذا النحو إلى عالم الأحلام.

هناك مثال آخر مشهور هو من مسرحية "**فى انتظار جودو**" (١٩٥٢) لصموئيل بيكيت. الإشارات الإخراجية فى مطلع الفصل الثانى تقول: "الشجرة تحمل بعض الأوراق. فلاديمير يدخل بنشاط. يتوقف ويتطلع إلى الشجرة مليًا". نستنتج أن أوراق الشجرة نبتت فى الليل، وهى علامة على خلل الزمن تتوقف الشخصيتان أمامها:

فلاديمير:

حدث جديد هنا، منذ أمس.

إيستراجون:

وإذا لم يأتِ ؟

فلاديمير:

(بعد لحظة من عدم الفهم) **سنرى.**

(لحظة) **أقول لك إن جديدًا حدث هنا منذ أمس.**

إيستراجون:

كل شيء يتضح.

فلاديمير:

انظر إلى الشجرة

إيستراجون:

لا يلدغ المرء من جحر مرتين.

ڤلاديمير:

الشجرة، أقول لك انظر إلى الشجرة.

(إيستراجون ينظر إلى الشجرة).

إيستراجون:

لم تكن هنا أمس.

ڤلاديمير:

بلى. ألا أتذكر. لقد كدنا أن نشنق نفسنا عليها (يفكر) **نعم. هذا صحيح** *(وهو يضغط على الكلمات)* **أن نشنق نفسنا عليها. ولكنك لم توافق. ألا تذكر ؟**

إيستراجون:

إنك كنت تحلم.

ڤلاديمير:

هل من المعقول أن تكون نسيت ذلك ؟

إيستراجون:

هكذا أنا أما أن أنسى على الفور، وإما لا أنسى ألبتة".

الشجرة هى فى الوقت نفسه علامة توفيقية على الزمن الذى يمضى، ومع ذلك على النقيض من إشارة "اليوم التالى"، وهى دليل العلاقة الإشكالية بين الشخصيتين والزمن والذاكرة. هى تغيرت ولم تتغير، وحتى إذا تغيرت فإن إيستراجون لا يعيرها أى انتباه، ويطلب بعد قليل إلى فلاديمير أن "يريحه من مشاهده ويدعه وشأنه" . إن بيكيت يخلّ بالزمن المنصى، لكنه يشير على الفور إلى الخلل التام لذاكرة الشخصيتين وسائر علاقتهما مع الزمن الذى يمضى. وهو يكرر ذلك بصورة أخرى فى مسرحية "**نهاية اللعبة** (١٩٥٧) حينما يقول "كلاف" فى أول عبارة له:

> **"انتهى، لقد انتهى. على وشك أن ينتهى. قد ينتهى. البذور تضاف إلى البذور. واحدة واحدة، وذات يوم، وفجأة تصبح كومة، كومة صغيرة. الكومة المستحيلة".**

إن كلاف، حرفيا، يقلب النص رأسا على عقب وهو يعلن نهايته المحتملة ونهاية العرض الآتية. إن المزاح المتعلق بالأعراف الزمنية يعتمد على تسلط الزمن الذى تعبر عنه الشخصيات، والذى تجليه أعمال بيكيت كلها، بحيث إنها تتجاوز أعمال اجترار الزمن التقليدى لتنتهى بالانتماء إلى الدراماتورجية البيكيتية الخاصة.

٢ - هنا والآن

جانب كبير من مسرح الستينيّات شغف بالأشكال الطقسية أو الشعائرية، حيث الاهتمام بالسرد القصصى يقل عن الرغبة فى التركيز على البعد الحاضر، الآنى وغير المتوقع للخطاة من العرض. هذا المسرح لا يعرض واقعًا خارجًا عنه.

ومن الممكن أن يأخذ شكل "الهابينينج" (حرفيا "ما يقع الآن"، عرض فى شكل أحداث غير قابلة للتكرار، الهدف منه ممارسة تأثير عاطفى قوى على المشاهد). ومسرح الهابينينج بعيد عن موضوع عملنا باعتبار أنه نادرا ما يكون له نص أو سيناريو. ومع ذلك فنحن نجد له بعض أصداء فى مسرح "آرّابال" على سبيل المثال (**فاندو وليس، مقبرة السيارات، المعمارى وإمبراطور أشور**، وبخاصة عند كريستيان بورجوا)، حيث يجتهد المؤلف فى وضع أفعال مكثفة يتوقع أن تحدث فى حاضر العرض، وتخلخل عاداته. ويتحدث "آرابال" عن "مسرح الرعب"، حيث الفعل يتحول إلى طقس أو شعيرة بدائية كفيلة باستيعاب المصادفة والمفاجأة، ففى جو يشبه الأحلام تجتر الشخصيات النص نفسه، أو الأفعال المنصية نفسها عارضة التابوهات أو المحظورات الجنسية أو السياسية بحرية ظاهرية، بحيث تبدو كأنها تختلقها فى الحاضر فى لحظات يطلق عليها آرابال "الخلط".

هذا الحاضر يعود إلى الظهور بصورة أخرى حينما تتظاهر الكتابة بأنها توقف سير الفعل، وتكشف وتندد بمواصفات العرض بوسائل ترجع إلى أسلوب المسرح داخل المسرح. المسرح حينئذ لا يتكلم إلا عن نفسه مستخدما صورًا متداخلة وعارضا جزئيات من الأداء المفروض أن مرجعيتها الحاضر وحده. بالنسبة إلى طليعة الخمسينيات يستخدم البارودى أو التقليد الساخر مع إدخال عمليات قطع فى الفعل المسرحى، تناقضات كمثل التى تكون بين الكلمة والفعل، بحيث إن التشويه الذى يبدو فى العرض لا يدع أمام المشاهد أية فرصة لكى يعتبر ما يجرى قبالته "واقعيا". فى مسرحية "**التقليد الساخر**" (جاليمار، ١٩٥٣) يكسب آداموف الشخصيات تصرفات آلية تبرز الفارق مع الحقيقة اليومية، ومع

ذلك، فكما يقول آداموف نفسه: "إن تصرفات الشخصيات العبثية، وحركاتهم الفاشلة، إلخ، يجب أن تبدو وكأنها طبيعية جدا، وتدخل فى إطار الحياة اليومية".

وفى مجال آخر، أشهر الأمثلة على إدخال الحاضر فى العرض تأتى من بيكيت، الذى تعلن أعماله، مثل "**نهاية اللعبة**" و"**كوميديا**"، منذ العنوان أننا بصدد عمل مسرحى وحسب. و هكذا فى مسرحية "**نهاية اللعبة**":

كـــلاف:

> **العملية أصبحت ممتعة** *(يصعد السلم، يوجه المنظار إلى الخارج، يفلت من يديه ويسقط. لحظة)* **أنا فعلت ذلك عن عمد.** *(ينزل السلم، يلتقط المنظار، يتفحصهم بوجهه ناحية القاعة)* **أنا أرى... جمهورًا فى حالة تخريف.** *(لحظة)* **هذا بالنسبة إلى المنظار، هذا منظار.** *(يخفض المنظار، ويلتفت نحو هام)* **ها؟ ألا تضحك؟".**

إن الإدماج المفاجئ والعارض لهذيان المشاهدين داخل إطار رؤية الممثل، وبالتالى فى العرض، يعيد هؤلاء إلى الحاضر، وينزع عن الممثلين أية هوية أخرى غير هوية ممثلين منهمكين فى أداء إحدى الفقرات.

لقد فتح مسرح العبث، عن طريق تدمير المتعارف عليه، وعن طريق الإسراف فى استعمال السخرية والهزء، فتح الأبواب أمام إدماج لحظات عابرة فى العرض ليس لها مرجعية إلا فضاء المنصة. ودون أن نتحدث عن تسلسل مباشر، قد يكون فى ذلك السبب فى أن بعض النصوص من الستينيات تقدم لنا بنية إدماج للخيال تنتمى إلى المسرح داخل المسرح. إن "البرولوج" الذى يقدم لنا

شخصيات قائمة فى "حاضر زائف" يقدم منذ أول وهلة قواعد اللعب الخاصة ببعض الممثلين ذوى الهويات المحددة إلى حد ما، منهمكين فى أداء تمرين "تمثيل داخل التمثيل"، وكل ما يحدث بعد ذلك محكوم (مهما تكن الأشكال المسرحية المستعملة) بهذا الدخول فى الموضوع الذى يعلن بصورة صارخة أننا بصدد عرض مسرحى. يمكننا أيضًا أن نرى فى هذه الأشكال نوعا من الكشف عن التغريب البريشتى باعتبار أن جميع هفوات العرض ومبالغاته معلن عنها سلفًا بوصفها هذا، وهى بالتالى مغفورة، ولكننا فى الأغلب من الأحيان نكون بصدد تأثير أسلوب وتأكيد لوجهة نظر مجموعة الممثلين.

إن الاعتراف بوساطة الممثل، والتأكيد الصارخ على وجوده، نجده، فى نهاية الستينيات، فى كثير من الاقتباسات الروائية كما فى "**ديفيد كوبر فيلد**" من إخراج "جان كلودبونشينا" أو فى "**طائر الجنة**" للمخرج "جيلدا يورديه". مجموعة الممثلين، المعاصرين لنا، يحكون باسمهم ما سبق أن حكاه الروائى، ويحلونه فى نوع من الحاضر الذى يضفى عليه حرية أكبر ومزيدًا من الهيمنة.

٣ - تناقضات الحاضر

يحدث أن المؤلفين الدراميين يتحدثون عن العالم اليوم أو أمس، و يتناولون الوضع الحالى المباشر دون لف أو دوران، فيعرضون فوق المنصة الحادثة وهى لا تزال ساخنة، أو يعرضون داخلها الملابسات الجديدة الخاصة بمجتمع يمر بأزمة. فى هذه الحالة نشاهد يوتوبيا كتابة تجتهد فى تقليص الفارق بين ما حدث منذ قليل وبين ما هو معروض. ومن المؤكد أن المرجعية "الراهنة" إلى أبعد

الحدود لا تخرج من مظاهر المنصة، وتميل فجأة إلى الماضى، حيث إن التوفيق الدقيق مع "هنا والآن" للعرض من ضرب المستحيل.

هذه النصوص لا تخرج من يد كاتب بالمعنى التقليدى للفظ، وإنما تكون ثمرة كتابة جماعية. كأنما فى حالة الحديث السريع الساخن عن حدث، فإن المعرفة التخصصية لا تكون ضرورية، وإنه يكفى معايشة الحدث ومعرفته معرفة جيدة لكى يكون النقل على المنصة مؤثرا. ومسرح أجيت - بوب، ومسرح المداخلة، والمسرح - الصحيفة، هى أشكال تعرض أحداثا جارية يكون فيها المشاهد مدعوًا إلى إبداء الرأى ورد الفعل، وذلك بأهداف إعلامية، أو تعليمية، أو إثارة سياسية - وحينما نضع أيدينا على هذه النصوص، وهى نادرا ما تنشر، نلاحظ أنها لا تتحدث دائمًا عن الحاضر المباشر، وإنما بعضها يقترب منه حينما تكون أشكالها قليلة الخدمة، أو مؤلفة على وجه السرعة. ولقد كانت فترة نهاية الستينيات حافلة بنصوص لمؤلفين (جى بينيدتّو الذى عالج حرب ڤيتنام فى "**نابالم**" عام ١٩٦٧، وأرمان جاتّى الذى سنتحدث عنه بخصوص مسرح الممكن)، أو المجموعات (الأكواريوم، وشجرة القرو السوداء، ومسرح الشمس) كانت تعالج الموضوعات الراهنة، وسنشير إليها فى الفصل الثانى بخصوص فرق المداخلة. وفى السبعينيات فى فرنسا، كان "فريق بوال" نسبة إلى مخرجهم البرازيلى أوجوستو بوال، يقدم مسرحيات قصيرة تحاول تسليط الأضواء على الصراعات الأيديولوجية لوضع حاضر. وعلى صعيد آخر مختلف تماما، كان جورج ميشيل، أو مؤلفون من مسرح اليوم، يستوحون حادثة من الحوادث ويعالجونها بوسائل مختلفة.

ومن الغريب أنه كان يحدث فى بعض الأحيان أن ينطبق الحاضر على إحدى المسرحيات فى مجتمع من المجتمعات فيتهمون المؤلف بأنه دبّر الأحداث، فى حين أن الأمر كان فى أغلب الأحيان مجرد مصادفة عارضة. مثل هذه الظواهر عرفت فى فترات الرقابة والاضطرابات السياسية العنيفة، حيث اعتبرت بعض المسرحيات، ومنها القديمة، من جانب المشاهدين، أنها تعكس الواقع الراهن، وفى بعض الأحيان، وبسبب حساسيات اجتماعية، منعت بعض العروض لأنها كانت تقلب الأوجاع كما يقولون، وهذا ما حدث مع مسرحية "**روبرتو زوكو**" لكولتيس، حيث منع عرضها فى الحى الذى كانت تقيم فيه أسرة أحد الضحايا الذين قتلهم روبرتو زوكو. وكذلك بالنسبة إلى حرب الجزائر، حيث عالج موضوعها عدد قليل جدا من المسرحيات خوفًا من إثارة الماضى المؤلم.

٤ - معالجات التاريخ

حينما يعالج المؤلفون الكلاسيكيون موضوعات من التاريخ القديم، فإنهم كانوا يجعلون الشخصيات والفعل المسرحى فى هذا الماضى، فى روما القديمة، أو فى مدينة أخرى دمرتها الحروب، ثم يصطنعون الطابع المحلى، واعتمادا على هذا التاريخ، ترجع الشخصيات بالسرد والتفصيلات الذاتية إلى ماضٍ سابق.

إن التاريخ يتكثف بمنظور محدد تاريخيا، يتضمن جميع التفريعات، فى حين أن آنية الذى يكتب، إذا كانت تلمح خلف الحدوتة، أو تشير إلى القارئ، فإنها لا تثار بشكل مباشر.

أما مؤلفونا، الذين قد يخشون من عمليات إعادة الصياغة العسيرة، فإنهم نادرًا ما يعالجون الماضى بالدرجة الأولى. وحينما يفعلون ذلك تحت تأثير بريشت، فإنهم لا يهتمون كثيرا بالأسماء الكبرى والتواريخ الكبيرة، ويفضلون معالجة أحداث من منظور الشخصيات الشعبية، على أية حال، من منظور "الصغار" بدلا من أن يعرضوا على المسرح أبطال التاريخ. ونحن نشعر بالأسف لأن مثل هذا الميدان خلا من مثل عروض "آلان ديكو" و"روبير هوسين" التى عرضت، من خلال إعادة صياغة الأحداث التاريخية الكبرى، الخطب الملتهبة التى كان يلقيها محامو الشعب، وفى بعض الأحيان، وإذا لزم الأمر، صور السيد المسيح.

هذه الدرامات المزينة تمجد التاريخ فى طقوس كبرى احتفالية تثير الذاكرة الاجتماعية، وتحقق القبول العام عن طريق تحقق مسرحى لذكريات أسطورية يحملها العرض.

مثل هذه العروض لها تأثير عظيم فى إحياء التاريخ والتذكير بصفحاته المشرقة. فى مسرحية "**ماكسمليان روبسبير**" (١٩٧٨) عرض كل من "جان جوردوى" و"بيرنار شارترو" التأثر التاريخى. وحديثا خاطر "جان مارى بيسيه" بتقديم بيتان وديجول، ففى "**فيلا لوكو**" (أكت سود، بابييه، ١٩٨٩) يقوم الجنرال ديجول بزيارة المارشال بيتان فى زنزانته فى جزيرة "يو" صبيحة الحرب العالمية الثانية. هذا اللقاء الذى جمع القمم يذكر باللقاءات الكبرى فى المسرح الكلاسيكى.

إن النص يرسم صورة كل من الرجلين بأسلوب كوميدى لاذع: فكل منهما يعرف الآخر. وحياتهما تكاد تكون واحدة. وكل منهما لا يخفى عليه مخاطر السلطة ونزوات الرأى العام. كل ذلك أشاع عند كليهما نوعا من الألفة بدون خداع، حينما وجه بيسيت الحوار نحو الفكاهة:

"ديجـــول:

هيا، لقد جئت لزيارتك وأنت تشاكسنى بسبب حكاية نزهة.

بيـــتـــان:

حسنٌ. أنت هنا، لنفترض أن المفاجأة وقعت... والآن اسمح لى أن أذهب إلى المرحاض. أنت الوحيد العاجل (*يضرب*) أيها العقيد!

ديجـــول:

هل من الضرورى أن تكون مبتذلا إلى هذه الدرجة ؟

بيـــتـــان:

أوه! مبتذل! طبيعى، يا ديجول، طبيعى. لقد جعلتنى أنتظر. سأصفّى نفاد صبرى ودهشتي ، هذا كل ما فى الأمر. لا تؤاخذنى إذا كانت مثانتى ليست على ما يرام. إنها ليست على ما يرام، وأنا أعترف بذلك، ولكنك أغظتنى".

وفى لحظات أخرى، يعود الرجلان إلى اللغة "الراقية" الخاصة بالدراما التاريخية، ويقترب الحوار من لغة التراجيديا الكلاسيكية دون أن يصل بيسيت إلى درجة البارودى أو التقليد الساخر:

"ديجـــول:

أنا لم ألق بشعبى فى الهاوية.

بيــتـــان:

كأنما الأمر أمر الشعب!

ديجـــول:

أنا مهتم بمصير هؤلاء الناس.

بيــتـــان:

دعك من هذا. أنت مثلى لا يهمك ذلك. إنك تسيطر على كل شىء، ولا شىء يقاومك. ولكن صدقنى، مع قليل من الوقت، مع قليل من الحظ، سأراك تسقط.

ديجـــول:

حاليا، أنت فى موقف متردٍ، أكثر ترديا من أى فرنسى، وتحاول أن تتخلص مما أنت فيه.

بيــتـــان:

أنا فى المصير الذى ألقيتنى أنت فيه" .

وقد عالج مسرح الشمس فى آريان منوشكين التاريخ مرارا. فمسرحية "**الثورة يجب أن تتوقف عند تمجيد السعادة**" (آفان سين، ١٩٧٣) تبدو وكأنها تمجيد للثورة فى شكل مسرحيات قصيرة ولوحات يقوم بها ممثلون فوق تخوت متنقلة. إن مسرحية "**المدينة الثائرة من هذا العالم**" (آفان سين، ١٩٧٣) تعالج موضوعًا أخطر وأقل استعراضا، حيث تعرض علينا بشكل جوهرى. وحينما

يعرض المسرح ما تعرض له الثوار الفرنسيون من خيبة أمل خلال السنوات التى تلت الثورة، فإن ذلك يتضمن أسئلة موجهة إلى المشاهدين حول علاقتهم بأحداث سياسية معاصرة. وحينما يعالج المسرح التاريخ فإنه يقيم علاقات واضحة بين الماضى والحاضر.

تلك هى حال النصوص التى تجعل المرجعية للحروب. ففى مسرحية "**بلاج الحرية**" لرولاند فيشيه (تياترال، ١٩٨٨) تجرى الأحداث على بلاج فى مقاطعة بريتانيا بعد أربعين سنة من الحرب. إذن نحن بصدد ذكريات الحرب والتحرر. وفى مسرحية "**جرجوره**" لفرنسوا بورجا يعيش سيمون أياما رهيبة مرّ عليها أكثر من ثلاثين عاما، أيام حرب تحرير الجزائر. وفى مسرحية "**برلين، راقصك هو الموت**" لإنزو كورمان، عاش جيته مختبئًا فى كهفه أكثر من عام بعد انتهاء الحرب، ويعيش من جديد لحظات من حياته تختلط بالحاضر الذى لا يستطيع أن يتقبّله برمته. وفى مسرحية "**الجزائر ٥٤-٦٢**" لجان مانيان (تياترال، ١٩٨٨) محاولة لحكاية التاريخ، بشكل مجزأ على نحو ما نتذكره، كما يعلن ذلك كتيّب الناشر، مشيرا بذلك إلى أهمية الذاكرة فى العلاقة مع الماضى.

مسرحية "**تونكين -الجزائر**" لأوجين دوريف (كومب أكت، ١٩٩٠) تعرض لنا مثالا جيدا للطريقة التى يتم بها استحضار حرب الجزائر. فيعرض الكاتب لأماكن الملحمة لكى يحكى التاريخ كما وقع يوما بيوم. ففى حى تونكين يتقابل ليلة الرابع عشر من يوليو مجموعة من الشبان والشابات وثلاثة أشخاص أكبر سنا، أحدهم يدعى "شارلى إندو"، عاد من حرب استعمارية أخرى. وهى أيضًا

الليلة التى تسبق رحيل لويجى إلى الجزائر، ويتذكره الكبار فى السن حينما كان طفلا صغيرا:

"**أوكتاف:**

كان يبدو جادًا حينما كنت أصحبه معى فوق الدراجة البخارية وأطوف به الحى.

لابروكانت:

منظر جميل. مارسيليا.. اللون الأزرق الجميل. الجزائر. والحقول، والجبال والدور. هناك اختبئوا. وأنت ؟

أوكتاف:

على أية حال، ما كانت لأتصور أنه سيرحل بهذه السرعة".

إن المواجهة بين الذين يريدون أن يرحل لويجى وبين الذين يريدون أن يبقى ليست هى موضوع المسرحية الأساسى، ولا استحضار حرب الجزائر، ولا حرب الهند الصينية؛ إنما الأهم هو استحضار أعمال العنف والآلام التى تصاحب الرحيل إلى الحرب التى توقف اندفاع الآمال فى الحياة فى بدايتها عند لويجى. إن الرجوع إلى التاريخ فى هذه الحالة حجة، وهو يخرج من الإطار تاركا المجال لاستحضار حياة يومية تتم معالجتها بحنين بالغ.

٥ - حينما يزور الماضى الحاضر

يبدع "رينيه كاليسكى" فى تشكيلات معقدة ومثيرة حينما يفصل الحديث عن الماضى، وبالذات عن أحداث تاريخية ملحّة معتمدا على قواعد "إعادة

التمثيل" التي تفكك هويات الشخصيات الأساسية انطلاقا من حاضر خيالى للتعامل معها بأساليب مختلفة. ففى مسرحية "**جيم المتهور**" (جاليمار، ١٩٧٢) يصور لنا مريضًا بعد عشرين عاما من عصر النازية تتسلط عليه صورة هتلر. وفى مسرحية "**نزهة كلاريتا**" (جاليمار، ١٩٧٣)، وعلى طريقة الدراما النفسية، يعيش مجموعة من الشباب فى إحدى السهرات الاجتماعية، آخر أيام موسولينى مرة أخرى. أما مسرحية "**الآلام تبعا لبير باولو بازولينى**" (ستوك رتياتر أوفير، ١٩٧٧) فلا تحكى اغتيال بازولينى بصورة مبتذلة؛ بل فى أثناء تصوير أحد الأفلام حول آلام المسيح يخلط كاليسكى المخاطر التى تهدد حياة المسيح بملابسات اغتيال بازولينى الذى لم يتم بعد، بل يمكن التكهن بحدوثه بأساليب مختلفة. فالشخصيات تفهم بازولينى وأمه وقاتله، و"الأولاد" الذى كانوا يحيطون بموته والممثلون، نجوم يظهرون بهوياتهم الحقيقية (من سيلفانا مانجانو إلى تيرنس ستامب)، والحاضر هو التصوير الذى يذكر بالماضى (موت المسيح) وبالمستقبل (بازولينى وهو يخرج موته). الجزء من المشهد التالى يجمع بين جوزيب بيلوزى، وماسيمو جيروتى، وفرانكو شيتى، وأنّا مانيانى، وممثلين، وإيرين "فتاة":

بازولينى:

منظر عام. خارجى. مواجهة. وحينما يقول يهوذا "أنا برىء، ماذا تريدون منى ؟"، سيكون من السهل على كل شخص أن يدرك سر العجز، والغضب والألم. *(بصوت خبيث فجاة، وهو يضرب على خده برقة)* **عل عضضته، هل عضضته فعلا ؟**

جـــوزيب:

(ضـاحكا، ومنتصبـا نصف انتصـابة) **لأننى فهمت يا بازو...**

(قبضتاه فى الهواء) **فهمت!**

ماسيمون :

(إلـــى بـــازولـــيـــنـــى)

ماذا حدث لك. ماذا حدث لك، بالله عليك.

فـــرانكو:

أنا برىء، ماذا تريدون منى ؟ *(ضاربا بشدة على صدره)*

هذه الكلمات أنت كتبتها من أجلى فى فيلمك الطويل الأول.

وهذه الكلمات كنت أقولها جيدًا!!

إيـــريـــن:

إذن، لماذا تبكى إذا كنت متأكدا من ذلك ؟

انّـــــــا:

استراحة قهوة ، فرانكو".

إن حاضر التصوير يتيح لكاليسكى، داخل فضاء واحد، أن يتوجه كما يريد نحو الماضى ونحو الحاضر مشكلا سلسلة من المواقف الدرامية تقدم كل أنواع الحلول لإنجاز الاغتيال، وهذا ما يطلق عليه المؤلف "فوق النص"، الأخذ فى الحسبان جميع الاحتمالات الدرامية داخل بنيه

وحيده . كذلك يسمح للمؤلف بالتعامل مع الذاكرة كما يقول سارازاك فى "**مستقبل الدراما**":

"الحاضر يسيطر عليه ماضٍ كارثى، فاجمى، أو وخز ضمير، الحياة وقد اخترقها الموت، الدراما وقد انفتحت على عملية قتل، أو عملية بعث..".

حينما يتفجر الزمن والفضاء إلى درجة تضطرب معها الحدوتة، يحدث أن تلجأ الشخصية إلى الماضى وتصبح كأن ذكريات الماضى تزورها.

هذا الأسلوب السردى يتمتع بالمرونة، وهو بمنأى عن ضرورات الواقعية، حيث إن أية جزئية من الماضى أو من الحاضر، وأحيانا من المستقبل تتحول فوق المنصة إلى واقع، ويطفو الجوهر على السطح، كأنما الذاكرة قد خلصته وحررته من الضرورة المزعجة التى تقضى بسرد كل شىء.

وهذا أيضًا أسلوب معظم النصوص المسماة "ليلية"، حيث يكون الشخص الذى يحلم محررا من عوائق الخيال العادية؛ فالمؤلف يجعله يسافر كما يريد، ويطبق عليه عمليات المونتاج الزمنية التى تناسبه. وعدم التقيد بالزمن هو الأسلوب الأمثل لمؤلفى الحلم؛ لأنهم يتمتعون بالحرية التى يحتاجون إليها. وتتم عمليات معقدة من المونتاج لتساعد على التخلص مما يمكن أن يبدو أنه نظام، وذلك حينما يكون هناك شخصيات أكثر من اللازم "تعيش من جديد". كثير جدًا من الأحداث تكون من الكثافة بحيث إن المؤلفين يفضلون ألا يعالجونها بأسلوب المواجهة المباشرة، ويلجئون إلى المجاز المسرحى.

وفى خط آخر، تحاول الأعمال القائمة على عملية بحث يقوم شخص أو عدة أشخاص بالتنقيب فى الماضى وفى أطواء الذاكرة، تحاول الوصول إلى حقيقة تكون إلى حين. ففى مسرحية "**مَنْ لوسى سين**" للويزا دوتريينى (تياترال، ١٩٨٨) نجد ثلاث نساء يتبادلن النقاش، ويصححن لبعضهن بعضًا المعلومات، فى محاولة لرسم ملامح متناقضة لامرأة لا تعرف -ألبتة- من تكون فى الحقيقة، أو لا وجود لها إلا من خلال هذه التناقضات، أو ما يتصوره الآخرون كذلك. وليس لديهن فضاء ولا زمن سوى ما يخص كلامهن الذى ينقب فى الماضى على هواهن، مع اختيار الصور التى تروقهن.

أما "جان لوى سارازاك" فقد اختار أن يستنطق الموتى، أو بالأحرى وضع شخصيتيه فى مسرحية "**آلام البستانى**" (تياترال، ١٩٨٩) فى فضاء - زمن ينتمى إلى ما بعد الموت. من أجل ذلك يعالج حادثة عامة حديثة وحساسة جدًا بأسلوب رقيق. صداقة يهودية عجوز ("طيف يفيض بالحياة") وشاب يعتنى بزهورها "إذا كان حيًا، فعلى طريقة الأشباح"، تنتهى فجأة حينما يقوم الشاب بقتل السيدة. ويلتقى الاثنان بعد المأساة لكى يتحاورا ويعيشا من جديد لحظات من الماضى. وبالإضافة إلى الحرية السردية التى يتيحها هذا الأسلوب فى المعالجة وفى تناول موضوع فاجعى بنوع خاص، فإن المسرحية تعتمد على الذاكرة. فالشخصيتان تستحضران لأن المرأة تحاول أن تفهم، وهى تسأل الشاب، وهى تعيش معه من جديد لحظات لطيفة من تاريخهما تكتسى مع البعد الأمنى (ويا له من بعد!) بلون جديد، وتقطعها حينما تريد:

"البستانى:

لو كنت تعلمين ماذا طلبوا منى!

المجوز:

ماذا؟

البستانى:

أن أكرر... الـ

العجوز:

حسنٌ. ما فعلته، ألا تستطيع أن تعيده ؟ أم أنك تريد أن تقول لم تكن أنت ؟ ألم تكن أنت نفسك ؟

البستانى:

بلى. أنا. أنا. فعلتى لا يمكن انتزاعها منى. هى لى.
(*مخاطبا نفسه*) أنتِ، أيتها العجوز، التى لم تكونى موجودة هناك هذا الصباح. يسلبوننى مساعدتك حينما أحتاج إليها.

العجوز:

أنا اليهودية ؟ أم العجوز اللطيفة ؟ هل تعلم أنك مدين بوجودى لهاتين الكلمتين "العجوز اللطيفة" ؟ أنت نطقتهما أمام القاضى، والصحف طبعتهما".

كل شيء يجرى وكأن الضحية لا تستطيع أن ترجع عن أسباب موتها، ولا يكتفى شبحها بالتفسير المبتذل المعتاد. إن الضحية، بقيامها بالبحث ومساءلتها لذكرياتها، تستجوب المشاهد حول تلقيه للحادث، وحول "حيثيات" قضية من الابتذال بحيث لا تقنع. إن تغييرات الفضاء والزمن يبدو أنها تخضع لقراراتها.

وهنا، يعلّق سارازك السر، ويولج فى الوقفات على الصور القديمة عبء المسئوليات الشخصية والجماعية. هذا الشكل الذى يقوم على الاستحضار، والعودة الإرادية إلى الماضى، يخلق مواصفات دراماتورجية لا تستغل بطريقة رخيصة هيمنتها على الزمن والفضاء، ولكنها تجعل منهما المحرك الرئيس للمسرحية.

فى أعمال "مارجيريت دورا" تحتل الذاكرة مكانة جوهرية. فعن طريق استحضار أشتات من الماضى، تجتهد الشخصيات فى إعادة صياغة بعض الأحداث التى عاشتها فى الماضى. فالحاضر المحايد، أو هو كذلك تقريبا، هو المكان التى تعمل فيه الذاكرة؛ فهو يتخذ جميع ألوان الماضى والمستقبل إذا لزم الأمر، لمجرد قرار الشخصيات التى تستحضر كما تريد، ولو فى مقابل الألم، ذكريات الماضى. وعند الحاجة تتكلم بلسان شخصيات اختفت، وتعيدها إلى الحياة لحظات، وتغير الزمن والفضاء بسرعة أحيانا يجزع لها القارئ الذى يحاول أن يعيد تشكيلها وهو يلهث. إن جميع الأحاديث تصب فى عناد نحو المحاولة المدمرة، الأليمة التى تكمن فى إعادة صياغة ملامح الماضى. إن "مارجيريت دورا"، عن طريق عمل الذاكرة هذا، تقيم سدًا عظيمًا ضد الموت:

ففى مسرحية "**سافانا باى**" (مينوى، ١٩٨٣) المرأة الشابة هى التى تساعد مادلين على تنشيط ذاكرتها، وتأخذ بيدها فى طريق الذكريات:

"**مادلين:**

عرفتك *(لحظة طويلة)* **أنت بنت تلك الطفلة الميتة. ابنتى الميتة** *(لحظة طويلة)* **أنت بنت سافانا.** *(صمت. تغمض عينيها وتهدهد*

الفــراغ) نعم... نعم... هو ذلك. *(تتــرك الرأس الذى كــانت تهدهده، تسقط يداها)* أريد أن يتركونى فى حالى".

وتقوم المرأة الشابة بزيارتها فى أوقات منتظمة فى فضاء غير مسمى لعله فضاء المسرح اليوم الذى ستكف فيه عن الحضور سينتمى إلى الموت. ولكن حينما تكون موجودة يتم استحضار سافانا:

المرأة الشــابة:

أنت تفكرين دائمًا، دائمًا فى شىء واحد.

مــــادلــين :

(ببداهة)

نعم.

المرأة الشــابة:

***(عنيفة)* فيم ؟ هل تصرحين به لى مرة ؟**

مــــادلــين :

(بالمنطق نفسه)

حسنٌ، روحى بنفسك لكى تعرفى فيم نفكر.

المرأة الشــابة:

أنت تفكرين فى سافانا.

مــــادلــين:

نعم، أعتقد ذلك.

(صمت – الرقة تعود)

المرأة الشـــــابـة:

ساقانا تعود بسرعة الضوء. وتختفى بسرعة الضوء.
الكلمات لم يعد لها زمن".

هنا يستقر مسرح الذاكرة حقا، حينما تسأل الفتاة مرة أخرى عن هذه القصة التى تؤكد مادلين أنها لم تعد تذكرها من فرط ترديدها. ومع ذلك:

"**المرأة الشـــــابـة:**

(تخرجها من الألم) **كانت فى لباس بحر أسود.**

مـــــــادلــين:

(تكرر) **كانت فى لباس بحر أسود**
رقيق جدًا...

المرأة الشـــــابـة:

شقراء جدًا.

مـــــــادلــين:

لم أعد أدرى *(تقترب من المرأة الشابة. ترفع يدها إلى وجهها، تقرأ لون عينيها)* **العينان، أعرف، كانتا زرقاوين، أو رماديتين، تبعا للضوء. على البحر كانتا زرقاوين** *(صمت)* **بينها وبينه، يوجد هذا اللون الأزرق، هذا الفضاء البحرى الثقيل، العميق جدًا، الأزرق جدا".**

إن الشخصيات، فى حاضر المسرح، لا وجود لها إلا فى حدود تعاملها بالكامل مع الماضى، وتذكر بدقة شخصيات الماضى، وتعيد تشكيل أفعالها

وحركاتها. لم نعد ندرى إذا كانت هذه اللقاءات التى تنتمى إلى عمل، وتستحضر مجهود الممثلات لإظهار بديلات (من تكون بالضبط "ابنة" من؟) هى تدريب يومى يبعد الموت، شكل من أشكال التعذيب، أو هى قمة السعادة التى توهب للإنسان، سعادة التذكر.

٦ - مسرح الممكنات

يطلق "أرمان جاتى" اصطلاح "مسرح الممكنات" على نوع من الدراماتورجية يتعامل فيها الفضاء - الزمن مع أبعاد متعددة وعصور متعددة فى وقت واحد للتعبير عن الإنسان الذى لا ينفك يخلق نفسه بصفة مستمرة. وهو من بين الأوائل الذى فجروا مبكرًا المفهوم التقليدى للزمن والفضاء فى المسرح. فى مقابلة له مع مجموعة من عمال النظافة فى باريس كانوا مدعوين إلى حضور عرض "**حياة أغسطس الخيالية**" (سوى، ١٩٦٢)، يقول المؤلف فى مقابلة ظهرت فى مجلة "**نيف**" عام ١٩٦٧:

> **"كنت أسألهم هل الأشكال المختلفة للزمانية (التعامل مع مفهوم الزمن) سببت لهم بعض المشكلات (كان مزج الأزمان فى الواقع هو ما أخذوه على كثيرا) فاتفقوا وأجابونى إجابة وجدتها ممتازة. قالوا: "لا ندرى إذا كنا قد فهمنا جيدا ما تقول، ولكن منا من لديه تلفاز، وفى نشرة الأخبار يعرضون علينا أشياء وقعت أمس، وأشياء أخرى وقعت اليوم، فى باريس، وفى موسكو، وفى لندن، وكل ذلك بشكل متعاقب. فهل هذه هى الزمانية التى تتحدث عنها ؟ نعم هى كذلك".**

ويكتب "جاتى" مسرحا "منفجرًا" حينما يدرك أن المسرح البرجوازى لا يستطيع أن يأخذ فى الحسبان "صورًا من الدراما يعيشها الإنسان المعاصر كل

يوم". وهو يطلق على الزمن العادى فى المسرح "زمن المدة"، أو "زمن الساعة"، أو "زمن الاستمرارية"، أو "زمن القدر"، وذلك فى التحليل الذى قام به كل من "جيرار جوزلان" و"جان لى بيّى" (جاتى، اليوم، سوى، ١٩٧٠). فقد قادته تجربة النفى والأسفار إلى التفكير فى التاريخ، وجعلته يخترع زمنا مسرحيا آخر.

"إذا كنا فى داخل اللحظة الواحدة، نستطيع داخل حاضر واحد أن نحقن حقنة من الماضى، وفى الوقت نفسه نجعله ينفتح على المستقبل، فإننا حينئذ نأخذ فى الحسبان مسيرة أقرب إلى الحقيقة. إن تتابع الصور، والأفكار، هو لغة الإنسان الذى يخلق نفسه بصفة مستمرة".

(مقابلة مع "الآداب الفرنسية"، أغسطس، ١٩٦٥)

جاتى -إذن- ينطلق من تجربة سياسية إنسانية، وليس من مجرد نزوة شكلية، لكى يصوغ لنفسه أداة تتفق مع "هذه الإمكانات التى نجدها فى الإنسان"، والتى يستعملها فى معظم مسرحياته. وهو يقوم بالتحليل نفسه للزمن والفضاء، منددًا بالمنصة الوحيدة التى تفرز مسرحًا هرمًا، مقترحا أن يحل محله فضاء يأخذ فى الحسبان عالما يعيش فى مستويات مختلفة وعصور مختلفة فى وقت واحد:

"إن عملية خلق زمن – ممكنات أدت بالضرورة إلى فضاء -ممكنات، أى إن هناك فضاء معينا يخلق جميع الفضاءات الممكنة".

فى مسرحية "**أغسطس ج**"، الشخصية الرئيسة تتفجر، يقوم بها خمسة ممثلين مختلفين تبدأ أعمارهم من التاسعة حتى السادسة والأربعين. والمنصة مقسمة إلى سبعة أماكن تمثل عصورًا من الماضى. المستقبل الذى يحلم به أغسطس، ومختلف عصور الحاضر. وفى مسرحية "**نشيد شعبى أمام كرسيين**

كهربائيين" (سوى، ١٩٦٤) يوجد خمسة فضاءات -ممكنة تمثل قاعات عرض فى ليون وهامبرورج وتورينو ولوس أنجلوس وبوسطون، حيث يشاهد متفرجون فى وقت واحد مسرحية عن موضوع ساكوّ ڤانزيتىّ، مما يعكس على الحلم ونتائجه بعدًا عالميًا.

قلما تعرض الآن أعمال "جاتىّ" على المسرح، ولعل ذلك بسبب الالتزام السياسى لمسرحه، ومع ذلك فإن طريقته فى الكتابة كان لها تأثير طويل فى مفهوم الفضاء والزمن فى المسرح.

٧ - هنا وفى أماكن أخرى: *التزامن والانفجار*

الفضاء - الزمن المتفجر لا يكون له دائمًا مثل هذه الخلفيات الأيديولوجية، ففى كثير من مسرحياته، يضفر "ميشيل ڤيناڤيه" محادثات مختلفة يمكن أن تتم فى فضاءات -أزمان مختلفة، ويجعلنا نسمعها فى وقت واحد. فى "**طلب وظيفة**" (١٩٧٢) (مسرحية من ثلاثين جزءًا)، نجد أربعة أشخاص (والاّس وهو المدير، وڤاج، ولويزا زوجته، وناتالى ابنتهما) جالسين فى محادثة عائلية، "فى مشهد دون انقطاع"، كما يحدد المؤلف الذى لا يقدم أية إشارة إخراجية، وبالذات أية إشارة فضائية. وإليكم مطلع الجزء الأول، وعنوانه "**واحد**":

"والاّس:

أنت ولدت فى ١٤ يونيو ١٩٢٧ فى مدغشقر.

لويزا:

حبيبى.

فـــــاج:

أنا جسديا....

والأس:

هذا بدهى.

لـــويــــزا:

كم الساعة ؟

نـــاتـــالـــى:

بابا، لا تفعل ذلك معى.

فـــــاج:

هذه مثالية نصوغها معا، ألاّ نعمل من أجل الأجرة وحدها.

لـــويــــزا:

كان ينبغى أن توقظنى.

فـــــاج:

كنت على وشك أن أفعل، ولكنك كنت غارقة فى النوم.

والاس:

ماذا كان يعمل والدك فى مدغشقر عام ١٩٢٧ ؟

فـــــاج:

بذراعك المبسطوطة، كان منظرا جميلا.

نـــاتـــالـــى:

بابا إذا عملت لى هذا.

لـــويـــزا :

أنا لم ألمع الحذاء.

فــــــاج:

كان أبى طبيبا عسكريا .

لـــويـــزا :

لقد انصرفت بعبلك.

نــاتــالــى:

بابا ردّ على.

فــــــاج:

فى وحدة فى تاناناريف.

والاس:

فى مجتمعنا .

فــــــاج:

لكننى لا أذكر شيئا من ذلك.

والاس:

نحن نولى الإنسان اهتماما كبيرا (...)".

فى هذا الشكل من المحادثة المتعددة الأطراف، يكون تحت تصرفنا علامات فضائية قليلة. فيمكن أن نتخيل مكانا خاصا حميما، هو الأسرة، ومكانا خارجيا، اجتماعيا، هو مكتب إحدى الشركات. فى مثل هذه الحالة فإن لويزا وناتالى تنتميان إلى الأول، أما والاس فإلى الثانى، وأما فاج فيحقق الصلة، فهو

الذى يتكلم فى المكانين فى وقت واحد. والحقيقة أنه ما من شىء يلزم بوجود هذين المكانين فى العرض. ولربما كنا بصدد مكان وحيد، مكان فاج أو ضميره يخترقه الخطابان، ولكن يمكننا أيضًا أن نتصور حلولا أخرى، منها "إقامة" الأسرة فى الشركة، أو لوج المدير فى المكان الخاص. أما فيما يختص بالزمن، فيمكننا أن نتصور عودة إلى المنزل بعد المحادثة (جزء من العبارات يخص فترة الصباح، قبل رحيل فاج)، ولكن هنا أيضًا لا شىء يجرى وحده، ولا شىء مثلا يحدد موعد مداخلات ناتالى. وتطبيق المنطق أكثر من اللازم بخصوص فصل الفضاءات يمكن أن يؤدى إلى سطحية الحوار المضفر. إذن، أهمية النص تكمن بالذات فى التصادم، فى التناقض بين برودة الخطاب المهنى الذى سيصبح رهيبا، وبين الضعف المتدرج فى الخطاب العائلى.

فى تقديمه للمسرحية ضمن أعماله الكاملة يقول ڤيناڤيه:

"مندوب مبيعات فى حالة بطالة منذ ثلاثه شهور. يبحث عن عمل جديد. فى الوقت نفسه الذى يجيب فيه عن استجوابات منظمة بكل دقة، يواجه ابنته وهى يسارية متطرفة، وزوجته التى يمز عليها أن تُحْرَم أسلوب حياة آمنة مطمئنة. هذه الدراما البسيطة هى أساس كتابة مسرحية تخرج عن محاورها الأساسية: غياب المكان، تقطّع المسار الزمنى، تشابك الإيقاعات. ففى الفضاءات الممتزجة تمزج الشخصيات أزمنتها، وتتبادل الأحاديث. وليس بدون واقعية: كما هى العادة، كل شخص هنا وحده، ومع الجميع، وفى كل مكان".

ومن الجدير بالذكر أن نضيف أن اختيار الشكل هنا مرتبط تماما بطريقة الحكى، وبما يمكن أن نطلق عليه أيديولوجية السرد. فالتعقد لا يمكن فصله عن العمل، ولا يمكن بأية حال النظر إليه باعتباره تصنعا فى "الحداثة".

هذا الطابع الموسيقى للكتابة يركز عليه "دانيال لوماهيو" فى مسرحية "**اغتصاب**" (١٩٧٨)، حيث كل علاقة بالزمن والفضاء المحددين تختفى لمصلحة تفجرات الحوار بين صوتين نسويين. التزامن هنا أكثر شكلية، أقل علاقة أيضا بالفضاء والزمن، والنص ينتمى إلى أسلوب الموشحات الدينية.

فى هذين المثالين، يطغى الحوار على جميع الإشارات الفضائية - الزمنية؛ مما يجعل مهمة القارئ حساسة بدون معينات مادية تتعلق بالموقف. فعليه إذن أن يتخلى عن الأسلوب التقليدى فى التصور، ولا يطبق نظام الموقف الاعتيادى، وأن يتماشى مع اختراقات الحوار. ذلك ما يحقق وحدة النص العميقة، حيث تنوعات الزمن والفضاء كثيرة ومفاجئة بحيث يفضل التوقف عند الحدود السطحية للكلام، حيث اصطدام العبارات المتجزئة يفرز معنى حينما يكون بعضها قريبًا من الآخر، ويمكن إدراكها فى تواصلها.

ومن ناحية أخرى فإن الحرية الكبيرة فى الكتابة فيما يختص بعلاقات الزمن والفضاء موسومة بتبسط الحاضر، أيًا كان الشكل الذى تتخذه هذه "النماذج المختلفة من الحاضر"، وبتفكك يخلط آثار السرد التقليدى المعتمد على وحدة الاستمرارية.

إن "هنا والآن" الخاصة بالمسرح يصبح البوتقة التى يصرف بها الكاتب جزئيات حقيقة معقدة فى الأزمنة المختلفة، حيث الشخصيات ترحل فى الفضاء بواسطة الحلم، أو أكثر من ذلك أيضًا، بواسطة عمل الذاكرة.

كل شىء يجرى وكأنما مسرح اليوم يعود بإصرار إلى اليوم، وأن جميع الأحداث المستحضرة تبعث من جديد، ويحكم عليها من جديد بمقياس الحاضر.

يمكن أن نرى فيه دليلا على نوع من هيمنة الوعى المعاصر الذى لا يزال يتغذى على أحداث الماضى بشرط أن يجعل منها مشهده، فقدان صبر عصر فيه تلقى الحالة الراهنة يتقدم العمل الطويل الذى يعيد التشكيل الدقيق للتاريخ. وربما وجب كذلك البحث فى منطقة التأثير النفسانى عن تلك العلاقة بحاضر يزوره الماضى أو يتسلط عليه الماضى. أيًا كان الوضع، فإن الأحداث المعروضة على المسرح لا تنفك تُستجوب بلا ملل، وتواجه وتتشابك فيما بينها كالمثارة بفعل اضطراب يعلى الشكوك. ومع غياب وجهة النظر الأيديولوجية الأكيدة فإن السرد يستسلم للشك. الوعى يقبل كأنه ذاتى تماما حينما يكون البحث الفردى خاضعا لزلزلات الذاكرة، إنه يلجأ إلى وجهات النظر المتعددة، وإلى التجزئة المنشورية لإدراك عالم غير مستقر، مأخوذ بين النظام والفوضى. إن الانفجار ليس كلمة سر حداثية؛ وإنما هو فى الغالب التعبير عن استجواب، بل عن قلق، حول حقيقة الأحداث ومجراها. وبينما كان جاتى لا يزال يبرهن على التفاؤل وهو يتحدث عن "إمكانات" كلية الوجود السردية هذه، فإن التفكيكية قامت بوظيفتها بإعادة الكرة إلى ملعب القارئ، وإخضاعه بدوره لشكوك فك الشفرة.

ثالثا : على حدود الحوار

يقول هيجل: "الحوار هو الذى يمثل أسلوب التعبير الدرامى الأمثل". وفى "**القاموس الموسوعى للمسرح**" يشير "ميشيل كورڤان" إلى أن "الحوار هو السمة المسرحية الأولى للنوع المسرحى حتى أواخر السيتينيات" ، وأنه "تفجر نهائيا حينما أصبحت عناصره المكونة، العبارات، لا يمكن نسبتها بالتحديد إلى شخصيات محددة".

لعل مجال الحوار هو المجال الذى غير فيه المسرح المعاصر فى أغلب الأحيان قواعده التقليدية الخاصة بالكلمة وتداولها، بتوسيع النظام التوقيفى للإعلام. إن تبادل الكلام الذى يجرى بين عدة شخصيات تتظاهر بالتواصل الإعلامى، الموجه، فى نهاية الأمر، إلى المشاهد والقارئ، يسميه اللغويون بـ "إعلام مزدوج". هذا النظام الرئيس فى التواصل المسرحى من الصعب تغييره فى المبدأ، بوصفه كلمة تبحث عن متلق على حد تعبير آن أوبرسفيلد. على أكثر تقدير، يمكننا تغيير بعض قواعده بإضعافها أو تقويتها. إن الحوار الحقيقى المعاصر يتم أكثر فأكثر بين المؤلف والمشاهد، عن طريق أساليب إعلامية مختلفة، حيث إن ضعف الشخصية أثبت أكثر فأكثر ضعف لزومها كوساطة بين هذا وذاك.

لقد جعل مؤلفو مسرح العبث من الكلمة المتكررة، الثرثارة التى اختلت وظيفتها الإعلامية، أحد مفاتيح مسرحهم. إن الكلمة الدائرية، المشكوك فى فائدتها، تخل بالتواصل بين الشخصيات، وتوجه نحو المشاهد حقائق إعلامية غير مؤكدة أو متناقضة. إن حقيقة الحوار حيث نتكلم لنقول ونشكل الحدوتة،

اهتزت كما رأينا فى سياق القراءة. فحيث جعل الكلاسيكيون من دقة المعلومات الموجهة إلى المشاهد إحدى قواعد الكتابة المسرحية، اقترح كتاب العبث خلطا عامًا جعل ضرورة "القول" إشكالية أكثر فأكثر.

إن إضعاف الشخصية المعلنة، تقلصها أو حذفها بالمرة، يُعد تطورًا ملحوظًا. فالكلمة لم تعد بالضرورة تصدر عن شخصية مبنية، يمكن تعرُّف هويتها. هناك دائمًا كلام، ولكننا لا نعرف دائمًا من أين يصدر؛ لعدم وجود الأدلة الاجتماعية والنفسانية، أو مجرد الهوية المعلنة.

لا نعْرف دائمًا من أين يأتى الكلام بالضبط، أو من يتكلم، كذلك لا نعرف إلى من يوجه. إن تصغير الحوار غيّر من قوانين التعاقب، وجعلنا لا نعرف دائمًا، وبشكل مؤكد إلى من توجه الخطابات. يحدث أن يأتى الحوار فى شكل لفّة خيط، حيث الموضوعات تتشابك لتقليد نزوات المحادثة وطمس عادة "الحوار الزائف"، اللامع المكون من عبارات المؤلف، والمنظم مثل مباراة فى كرة الطاولة.

وأخيرا، فالكلمة تعضد العلاقة مع الموقف والفعل الذى يفقد من ضرورته شيئًا فشيئًا. فالشخصيات تتكلم "بجوار" الموقف دون أن تعطى الانطباع بأن هذا الموقف مأخوذ فى الحسبان، أو دون أن يكون من الممكن تحديده. يقول "دانييل لوماهيو" فى تصديره إحدى مسرحياته:

> **"تعارض بين الموقف الذى فيه الشخصية وبين خطابها. مثلا: الفراش كمكان للجدل السياسى، واجتماع الأسرة كناية عن وقت العمل".**

هذا الفصل بين الحوار وبين الموقف، من العسير إدراكه؛ لأنه يعد تجديدًا بالنسبة إلى الدراماتورجية التى يكون فيها الحديث الذى يقال انعكاسًا بالضرورة

لما يتم أداؤه. إن العلاقات بين الكلمة والفعل، وقد أصبحت علاقات تناقض أو تنافر، تكشف عن الاضطراب أو طبيعة الشخصيات التى لا تتفق بالضرورة مع ما تقول أو ما تفعل.

١ - مسرح المحادثة

مسرح المحادثة هو المسرح الذى تطغى فيه مبادلات الحديث ومساراته على قوة الموقف، حيث لا شىء أو لا شىء تقريبا "يتم"، حيث الكلمة، والكلمة وحدها، تكون فعلا. ويمكن أن نضيف، مع أخذ كلمة "محادثة" بالمعنى الحرفى للفظ، أن العبارات المتبادلة تمثل أهمية ضئيلة، وأن المعلومات التى تنقل عن طريق هذه العبارات هشة، ضعيفة، سطحية، وبلا علاقة مباشرة ضرورية مع الموقف. وبمعنى أصح، فإن هذه المواقف تقلصت واقتصرت على لحظات ملائمة، مع تبادل العبارات التى أصبحت مستقلة عن الموقف، لا علاقة بينهما وبين طبيعة الموقف وتقدمه، فالكلمة تتبدّى من أجل نفسها فى الموقف، لا تكشف سوى تحديات المبادلات بين الشخصيات - المتحدثة، هذا إذا كانت موجودة أيضًا.

الفارق كبير بالنسبة إلى المسرح الدرامى التقليدى حيث يوحى للقراء بالبحث عن "الموقف"، والممثلون بأدائه يكونون متجاوزين للعبارات، أو كأن هذه العبارات لا تكتسب معناها الكامل إلا من خلال علاقتها بالموقف. فماذا يحدث حينما لا يمكن تحديد الموقف، أو حينما يضعف بحيث إن تحديده لا يقدم شيئًا؟ يمكن أن نقول إن أحد أهداف المسرح المعاصر يكمن فى تدمير الموقف، ومن ثم جعل حدود "الدرامى" تتقهقر وتتراجع.

فى "**طرائق للحديث**" يعرف جوفمان المحادثة على النحو التالى: "طبقا لعلم اللغة الاجتماعى، "محادثة" سيتم استعمالها هنا بصورة غير دقيقة، كمعادل لحديث متبادل. مقابلة نتكلم فيها"، فهو يعارض بينها وبين الاستعمال اليومى، "كلمة تصدر، حينما يجتمع نفر من الناس فى وقت فراغ، كهدف فى ذاته" (ص٢٠). ويضيف قائلا: "العبارات تتلاقى أيضًا بصورة فنية فى الحوارات المسرحية والروائية، تحول المحادثة إلى أداء لامع، حيث يتحدد وضع كل لاعب أو يتغير بكل عبارة ينطقها، وتمثل فى كل مرة الهدف الرئيس للعبارة التالية..".

فيما يلى على سبيل المثال، "محادثة حقيقية"، سجلت وكتبت:

"١- اشتريت خمسة عشر كابوريا.

٢- خمسة عشر كابوريا، إنتى مجنونة.

٣- أيوه، تمانية عشان الليلة كل واحد فينا تلاتة وانت اتنين.

٢- لا، إنتى عارفة كويس إن أنا ماباكولش غير واحدة كل مرة.

١- لأ. كل مرة بنسويلك اتنين وبتاكلهم.

٢- لأ، أنا ما باكولش غير واحدة. إنتى مهروشة. دائما إيدك سايبة كده.

٣- ليه اشتريتى كتير كده؟

١- قولى لى بقى إنتى انبسطّى معايا عند مارسيل.

٣- آه، بس أنا مخدتش بالى. مفيش بقه إلا إننا نحطهم فى الفريزر، أمّال احنا اشترينا فريزر ليه .

١- صحيح، لكن دول متبلين. هيّه كاترين حطت السّجق فى الفريزر ؟

٢- آه، ويمدين رمته. والان وكريستين حطّوه فى الفريزر.

١- إحنا ناكل منهم خمسة وانتَ واحدة يبقوا ستة نقول سبعة يبقى لازم نحط ثمانية فى الفريزر ناكلهم يوم الثلاث.

٢- إذا كنتى هتكليهم يوم الثلاث مفيش داعى تحطيهم فى الفريزر.

٣- أمّال الفريزر فايدته إيه؟".

هذه الحكاية تعتمد على محادثة الموقف فيها هش (العودة من السوق، تجهيز الطعام)، ولكن التحديات التى تعبر عنها العبارات قوية؛ لأنها تكشف عن صراعات، وأحقاد وطقوس، وكذلك عن تجربة مشتركة تم التعبير عنها بوضوح (شراء الفريزر، وخبرة الأشخاص الآخرين المعروفين).

ويمكن أن نقارن هذا النص الذى لا ينتمى إلى النصوص الدرامية بجزء من حوار مأخوذ من مسرحية "**النهار يشرق**" لليوبولد دى سيرج فالّيتّى (بورجوا، ١٩٨٨) :

ميريديك:
ادخلى.

سوزى:
(داخلة) **يبدو أن المعركة حامية... ليوبولد قال لى.**

باستيان:
(لسوزى) **سيأتى أيضًا، إنه يحمل كثيرًا من البيض، لقد ظننا أنه هو.**

ميريديك:

صباح الخير يا سوزى.

سـوزى:

صباح الخير يا بيكيه. هل اتصلت بالهاتف؟ من أجل المكنسة الكهربائية ؟

ميريديك:

نعم. قال لى لا يجب أن تشترى حقائبك إلا من عند فريلون.

سـوزى:

فريلون يغازلنى، سأقول ذلك.

ميريديك:

قالت لا يجب أن تقول ذلك.

سـوزى:

كلام. إذا لم نقل، لن نجنى خيرا أبدًا. لن نجنى إلا شرا. هذا مؤكد.

ميريديك:

***(مغيرا الحديث)* إذن تمت الأمور جيدًا. ماذا كان يقول ليوبولد؟**

سـوزى:

لكن الموسيقى لا تعجبنى بسبب التسجيلات، لكنها كانت سيئة.

ميريديك:

هل رقصت ؟

سوزى:

قليلا.

ميريديك:

كانوا ظرفاء معك، على الأقل ؟

سوزى:

لم يكن ينقص إلا هذا!

باستيان:

(*لسوزى*) يطلب منك أشياء لأنه يطلب دائمًا.

ميريديك:

(*مقاطعا*) اسكت أنت يا باستى، وإلا حطمتك...

سوزى:

يتماركان... غباوة. والمكنسة الكهربائية. لا بد من تغيير الحقائب؟".

هنا أيضًا الموقف هش. وموضوعات المحادثة قوية بحيث إن المضمر بين الشخصيات كثير. من وجهة نظر الحدوتة، الكلام حول المكنسة لا يمثل أى اهتمام، ولا يضيف جديدا إلى الموقف. وبالعكس، فسوزى هى التى تفتح هذا الموضوع الذى يبدو "محايدا" وتعود إليه، فى حين أن ميريديك مهتم بما صنعت سوزى الليلة السابقة ويرهقها بالأسئلة. أما فالليتىّ فيجد الوقت لكى ينمى

الموضوع العائلى موجهًا القراء نحو" طريق خطأ" فى السرد ينطبق على ملابسات الحوار. كل شىء يأخذ نصيبا متساويا من الاهتمام، والقارئ، عند هذا الحد من النص" لا يستطيع أن يفرق فى الاهتمامات. أحد الأسئلة" الدرامية" فى العادة (مع مَنْ رقصت سوزى أمس فى عدم وجود ميريديك؟) اختفى تحت سيل الموضوعات (ما قاله فريلون بشأن الحقائب، حفيظة ميريديك الذى يحمل على فريلون...)

ويسجل مسرح المحادثة نوعا من الضمور للمواقف الدرامية بإيجاده نوعا من "الحوار الخشبى" حينما يكون ما يقال معتمدا فقط على ما ينبغى أن يقال أو يُنقل أو يُعمل.. حينما لا تكون هناك أية مسافة بين القول والفعل، فإن الحوار يصبح بالضرورة حشوًا. هذا يكون بداهة حينما نشاهد ارتجالات تافهة لا دور للكلمة فيها سوى وصف الموقف أو ترديده بالعبارات الجاهزة. فإذا كان الموقف يعرض لوجبة عائلية، فالحوار يكرر "ما يقال" في أثناء الوجبة العائلية. وإذا كان الموقف فى محطة للقطارات، فالحوار يكون حوار محطة للقطارات ولا يتجاوز ذلك بتاتا. ومع الأسف فهذا فى بعض الأحيان أيضًا ما يحدث فى بعض النصوص المسرحية.

إذا كان علماء علم اللغة الاجتماعى، وعلماء علم اللغة الحديث اهتموا كثيرا بالمحادثة، فقد قدموا للدراماتورجية أداة تحليل إضافية تتعلق بتعرُّف أسلوب الإعلام، صالحة لكل مسرحية تقوم على تبادل العبارات. وما يهمنا هنا، بالإضافة إلى الأدوات المستعارة من جوفمان وسيرك وكاتريد أوريكشيونى، هو وجود دراماتورجية تعتمد كثيرا على الممارسة التوفيقية التى يمكن أن نرجعها إلى تشيكوف، طبعا مع الفواق الفنية التى علينا أن ندركها.

هذه الحوارات ليست واقعية. ومن العجيب أن تكون الحوارات التى تنقل أو تقلد المحادثة تدخل من جديد تمسرحًا قويًا. فعند المؤلف الإنجليزى "هارولد بنتر" الذى نقدمه نموذجًا لأنه أنشأ مدرسة منذ الستينيات، تبادلات الكلام اللطيف لا تكون فوتوغرافية إلا فى الظاهر؛ لأنها تترك فضاءات واسعة لكى يغوص فيها الأداء. فالعبارات هشة بحيث من الضرورى الثقة بكل ما يسمح لها بالظهور، أى الاعتبارات غير الكلامية. أما فيما يتعلق بالموقف، وهو أيضًا هش، فإنه لا يمثل أى اهتمام إلا إذا كانت الكلمة تدخل فيه تنافرات يتبين أنها مفجّرة. كما فى مسرحية "**العاشق**" (جاليمار، ١٩٦٧ للترجمة) هذا المشهد آخر النهار، حيث العودة من العمل المعتادة التى حذفنا منها الإشارة الإخراجية:

سـاره:

مساء الخير.

ريشـارد:

مساء الخير.

(يقبلها على خدها، ويعطيها صحيفة المساء، يأخذ الكوب الذى تقدمه له ويجلس، تجلس هى بالصحيفة فوق الكنبة).

شكرًا .

(يشرب جرعة، ينطرح إلى الخلف، ويطلق زفرة تدل على الارتياح)

آه!

سـاره:

تعبان ؟

ريشـارد:

قليلا.

ســـــاره:

زحام السيارات ؟

ريشـــارد:

لا. المرور لم يكن مزعجا.

ســـــارة:

حسنٌ.

ريشـــارد:

كان عاديًا جدًا.

(صمت)

يبدو لى أنك تأخرت قليلا.

ريشـــارد:

تظنين ذلك ؟

ســـــاره:

قليلا جدا.

ريشـــارد:

كان هناك زحام فوق الكوبرى*.

إن ما يسيّر الحوار لا أهمية له بالتحديد إن لم يكن مدعومًا بالأداء (وهنا بصفة جوهرية على الإيقاع) هل ريشارد فعلا متأخر؟ لماذا هو متعب؟ لماذا ساره تلف بشكل غير مباشر لتصل إلى موضوع التأخر؟ (موضوع زحام المرور)، تلك

علامات قراءة على الأداء أن يشير إليها أو يوحى بها، والشخصيات لا تقولها صراحة، ونحن لا نقرأ على جبينى الزوجين أية علامة من علامات التوتر فى أثناء هذه المحادثة البسيطة؛ لأن تجميل الحوار من الأداء الزائد يمكن أن يسىء إلى الحوار بأن يضفى عليه اهتماما أكثر من اللازم، ويقدم للمشاهد مفاتيح أكثر من اللازم.

كذلك فإن الحوار الغامض يكون حينما تكون هوية الشخصيات غامضة والموقف غير عادى. ففى مسرحية "Trarsat" لمادلين لابيك (تياتر أوفير/ إنجو، ١٩٨٣)، هذه مدام سارة تستأجر طفلا لفترة من الوقت. وفى العرض قام بالدور ممثل مراهق هو أندريه ماكون.

كل ما لا يقال من الحوار يضفى على الحوار كله رائحة غريبة، لأن العمومية الظاهرة فى العبارات المتبادلة تعتمد على الطابع الغامض للموقف:"

"تومى:

هل تكلمت فى أثناء نومى ؟

سارة:

لا ، لا. لم تقل شيئًا. كنت هادئا جدا.

بالعكس، كنت تنام وقبضتا يديك مغلقتان.

تومى:

كانت قبضتا يدىّ مغلقتين فعلا ؟

ســـــارة:

لا، لا، غير صحيح. هذه عبارة نقولها.

تــومـــى:

و... وهل انحنيت أنت علىّ في أثناء نومى ؟

ســـــاره:

لا. لم أنحن عليك فى أثناء نومك.

تــومـــى:

حسنٌ!

ســـــارة:

لماذا ؟".

أى تحليل للحوار يجب أن يأخذ فى الحسبان العلاقة الديالكتية التى تقوم بين الشخصية والكلام الذى تقوله. ومع أن هذه الشخصية ليس لها وجود حقيقى سابق لما تقوله، فإن اعتبارات الهوية والتعارض بين الكلام المتوقع (الذى ينبغى أن يوافق الموقف) والكلام المنطوق فعلا، تضفى على بعض حوارات اليوم لونا غريبا. إن "المحادثة" تبقى فيها بمثابة خيط التوصيل، حتى إن لم تكن تمثل لبّها.

٢- *تضفيرات الحوار* وتشابكاته

المحادثة الحقيقية تتميز أيضًا بالطابع المتوازى فى استرسال العبارات، وبنوع من التشابك فى الموضوعات لا يخضع إلا لرغبة المتكلمين. علماء اللغة وضعوا قواعد للمحادثة يطبقها المتكلمون على الأقل عن وعى حتى تصدر الكلمة

وتتطور. البعد عن هذه القواعد فى الكلام له معناه فى المحادثة كما فى الحوارات المستوحاة منها. بعض المؤلفين يهتمون منذ فترة طويلة بـ "الكلام الشظايا" الذى لا يخضع توزيعه لضرورة إنشاء خطاب بقدر ما يخضع لضرورة التقاط حركة الكلام، مدّه وجزره، وتردداته، لازماته وتسلطاته. مثل هذه الطرائق فى الكتابة لا تعتمد على الاهتمام بالوضوح؛ وإنما على الطقوس الاجتماعية، على علاقات القوة وحركة الوعى التى تشكل المعلومة المنطوقة.

مثل هذه النصوص تستعصى أحيانا على فهم القارئ مع أنها تحقق لمؤلفها الشهرة بأنه صعب أو غامض. هذا، وإن التشابك الظاهرى بين العبارات، المحكمة، يتضح عامة حينما ينتقل إلى المنصة، حيث يتحول الاهتمام مما يقال إلى ما يدفع الشخصية إلى أخذ الكلمة. فالذى يحدث فى الواقع فى حالة الإخراج أو قراءة النص المسرحى، هو إعادة إنشاء الجهاز ما فوق اللغوى الذى يصاحب الخطاب؛ فهو الذى يضفى المعنى، وليس الخطاب ذاته كما نقلت لنا العادة.

هذا الانطباع بالغموض يتفاقم بسبب جرعة كبيرة من المضمر موجودة بين الشخوص، كما يحدث فى محادثة حقيقية؛ فالكاتب لا يجعلهم يقولون سوى الضرورى لتبادل المعلومات بينهم. إنه لا يحترم تقليدا عاديًا فى الحوار يقضى بأن جميع المعلومات موجهة فى المقام الأول إلى القارئ أو إلى المشاهد، بصرف النظر عن أنهم، كما يحدث فى مشاهد التقديم الكلاسيكية، يكررون طويلا كل ما هو معروف لهم سلفًا، بما فى ذلك هوياتهم وسير حياتهم، وذلك لمصلحة المشاهد وحده.

تتحدث "آن أوبرسفيلد"، بهذا الخصوص، عن "الحوار المثقوب" أكثر ثقبا من الحوار المسرحى العادى. كل هم هذه الكتابة هو حماية المضمر بين الشخصيات، وذلك بطرح كمية كافية من المعلومات أو الأدلة حتى لا يستبعد منها القارئ نهائيا.

من ذلك مطلع الجزء الذى يحمل عنوان "فتح طرد التمر" الذى تبدأ به مسرحية "**نهنا، هى شىء آخر**" (لارش، ١٩٧٨) لميشيل ڤيناڤيه، حيث تتشابك موضوعات شتى تهم الشخصيتين، ولكن بصورة منطقية بمجرد أن ندرك المضمر الذى يحرك الكلام:

"سيباستيا:

يريدون ترقيتى إلى رئيس مجموعة.

شـــارل:

احكِ لى.

سيباستيان:

حكيت عشر مرات.

شـــارل:

كيف فتحت ساقيك.

سيباستيان:

هى التى فعلت ذلك.

شـــارل:

نعم، هى. ولكن المرأ لا يرفض الترقية.

سيباستيان:

أنا لا أحب الرئاسة.

شـــــارل:

هذا مكان الفتح.

سيباستيان:

كان ثوبها مطرزا بالدانتيلا.

شـــــارل:

أنا خائف على نينا. المكان عندنا واسع، وستبدو صغيرة جدا بطولها الذى لا يبلغ المتر وستين سنتيمترا.

سيباستيان:

عندنا.

شـــــارل:

إذا اقترحوا عليك أن تصبح رئيس مجموعة فذلك لأنهم يعتقدون أنك كفء لكى تكون رئيس مجموعة.

سيباستيان:

كانت ترتدى عقدا طويلا يتدلى من رقبتها.

شـــــارل:

المدير سيتبعها فى إحدى الليالى الآتية. سيصعد حتى غرفتها. أمس أكلت كثيرا، أرأيت ؟ هى تحب الأرانب. لقد أخذت مرتين. من الأفضل أن تغير مكان إقامتها".

المقصود بالكلام لا يقدم دفعة واحدة؛ بل يستضىء بمقدار تطور الحوار، ولا يدخل فى هذا الحوار أى تعتيم "مجانى" . كثير من الموضوعات تتشابك منطقيا فى الضمائر: فتح طرد التمر، الذكرى الجنسية لمن أرسلت به، إلحاح موضوع سيباستيان الذى استجد، والخاص بقبول الوظيفة الجديدة أو عدم قبولها، إحضار "نينا" من أجل شارل. لا شىء يتطور بصورة ظاهرية فى شكل معلومات مكثفة ما دام الحوار يتخذ شكل محادثة الشخصيات الخارجة عن الكلام فيها معروفة تماما من قبل المتحدثين.

فى مقال له بعنوان "كتابة اليومى" (**كتابات حول المسرح**) حدد فيناڤيه ما يقصده بـ "التشابك"، وكيف أن المعنى يتشكل تدريجيا دون أن يقدم كل شىء دفعة واحدة.

> **"فيض اليومى يحمل موادًا غير متصلة، بغير أشكال، بغير اهتمام، بغير سبب أو تأثير. عملية الكتابة لا تكمن فى ترتيبها، وإنما فى مزجها، كما هى، خام، عن طريق التشبيك. التضفير هو الذى يتيح للمواد أن تنفصل لكى تتلاقى، وتدخل فواصل وفضاءات. وشيئا فشيئًا يبدأ كل شىء فى الإضاءة".**

هنا، فتح طرد التمر يتلاقى مع فتح الساقين، وفتح البيت لشخص خارجى مع الفتح على الجديد (نينا، وظيفة جديدة)، حلم سيباستيان الجنسى القديم مع إلحاح شارل العاطفى. حالات كثيرة من "الذهاب والإياب" للمعنى تدخل معظم الموضوعات بقدر، ثم تتطور فى الجزء الأول، وفى المسرحية بتمامها.

ويزداد التشابك تعقيدا حينما يكثر عدد الشخصيات، وتتلاقى العبارات، ويجعل المؤلف من المضمر الأساس فى لعبة مع القارئ، حيث الكشف عن "الموضوع" المحرك للحوار فى قلب الدراماتورجية. من ذلك هذا الجانب من

مشهد من مسرحية "Usinage" لدانييل لوماهيو، بعنوان "مأدبة العرس ب" (تياتر أوفير، ١٩٨٤) :

"(يدخلون واحدًا واحدًا)

الأب:

لم أستطع أن أمنعه.

الأم:

كان عليك أن تجتاز دون أن تنظر.

الأخـــت:

لكنه اجتاز وهو ينظر.

الأم:

ليس وراءه إذا كان هناك شيء يتابعه.

العـمـــة:

كان هناك تابع.

الـــعـــم:

لا تصعدوا الأمور، ليس هذا وقته.

الصـــديق:

ألا يوجد أحد ؟ ما من أحد يساعدني على جمعه ؟ إنه يطلق صياحا ضعيفا. لا يزال على قيد الحياة.

الأم:

ماذا تنتظر ؟

الأم:

من ؟ أنا ؟ قلبى يرتفع.

الأب:

لا بد من اثنين فى الحالة التى هو فيها .

الأخـــت:

سائقون جهلة. لأن لديهم سيارات لا يراعون.

الأم:

يضغطون على البنزين، ويضغطون وينطلقون.

العـريس:

لقد بقيت بجواره تبكى وهو لا يكف عن الأنين.

(العروس تدخل حاملة كلبا تسيل منه الدماء) ".

هذا المقطع من الحوار يعتمد على سؤال مزدوج من قبل القارئ. الحادث الرئيس (إصابة الكلب) لم يعلن عنه بوضوح فى النص. ظل طويلا غير معلن. لعله حادث كما تشير إلى ذلك عبارة" يجتاز دون أن ينظر"، حيث دخلت سيارة (الإشارة إلى "السائقين الجهلة"). عدم الإفصاح عن هوية الضحية استمر طويلا، بل استمرت الإشارة إليها بالضمائر أو بألفاظ مبهمة. كلمة "كلب" لم تستعمل قط. لوماهيو يلعب بقواعد الاتصال المسرحى. ما دام الشخصيات يعرفون الضحية فهم لا يشيرون إليها بالتحديد فى المحادثة. مداخلاتهم الكلامية تقودهم إلى ردود أفعالهم، إلى علاقتهم بالحادث. وليس إلى الحادث نفسه.

الإشارة الإخراجية فى النهاية تقدم مفتاح اللغز. إن الانتظار والغموض يضطران إلى ممارسة لعبة الافتراضات. والمواجهة بين محادثة ضعيفة وحادث دام تظهر نوعا من الجزع المثير على المستوى الدرامى، المناسب من وجهة نظر تكوين المعنى الإجمالى. إن العروس أو العريس (الذى كان ثملاً أو مريضا في المقطع السابق)، أو حتى أى شخص آخر، كان من الممكن أن يقع له حادث. إن الميلودراما ("التى وقعت يوم الزفاف") لا تقع؛ وإنما يشار إليها، ويتم الإيحاء بها باعتبارها "ممكنًا"دراميا ليمكن بعد ذلك تجنبها.

نحن دائمًا بصدد مادة مخرّمة تنشأ عن المحادثة. والكاتب لاماهيو يكثف فى تأثيراتها الحذفية والشكية، "عرج العبارات التى تنضبط أكثر من اللازم" على حد قول ج.ب. سارازاك. إن المرء لا يعرف بالضبط على أى شىء تعود العبارة، وفى القراءة لا ندرى أيضًا إلى من توجه العبارة. بل هى من الممكن فى لحظة لفظها ألا تكون لها سوى علاقة غير مباشرة بالموقف الراهن، حابسةً الشخصية في خطاب يدل على انفعالاته لحظة استراتيجياته الشخصية.

وهناك تجارب أخرى أكثر جذرية تفضى إلى كتابات لا يبقى فيها سوى مزق من العبارات تتلاقى، إلى حوار متفجر يكون من المستحيل إعادة إنشائه تبعا للمعايير التقليدية.

مثل هذه الأساليب تمثل نوعًا من حدود الحوار الذى يستبعد منه الشخصية نهائيًا، وفى رأى بعض النقاد تكشف عن طريق مسدود فى الدراماتورجية. وعلى العكس، فإن الكلمة يمكن أن تصبح من جديد جوهر التمسرح، حينما يكون كل ما يقدم من أداء صادرًا عن الهشاشة الضرورية لظهورها.

٣- مسرح الكلمة

بعد تشييعهم للنص الفقيد الذى يتحدث عنه "جان فرانسوا ليوتار" بصدد عصر ما بعد الحداثة، قرر بعض الدراماتورج أن يعملوا فى حقل "الممارسة اللغوية" و"التفاعل التواصلى"، ومنذئذ أصبح المهم، فى غياب السعى وراء أى نص، بل أى خطاب، ليس التمسك بالعبارات المنطوقة، بقدر الاهتمام بالملابسات التى تظهر خلالها. إن المجال المفضل عند "ناتالى ساروت" مثلا هو بالفعل مجال الكلمة، وكل ما يحيط بها، الدوافع التى تحفز على الكلام، وتكشف عن التحديات الاجتماعية، وحميميات الذين ينخرطون فى الساحة الملغمة الخاصة بالكلمة وليس باللغة. على حد تعبير "دى سوسير"، إن الموضوع الحقيقى لمسرحها يكمن فى عملية إخراج الكلمة وقد تحررت من عبء الشخصيات. إن "ر" و"م" فى مسرحها، دون هوية اجتماعية كبيرة، ودون ملامح نفسانية، تحدد فقط الأشخاص المتكلمين، الناطقين بالعبارات الذين يوجهون العبارة، وينظمون التبادل.

إذا كانت أهمية الحوار لا تكمن فيما يقال، والمعنى لا يكمن فيما ينطق، إذن علينا أن نبحث عنها فى الطريقة التى تقال بها الأشياء، فى التنغيم، فى التردد، والصمت، والزفرات، والإمساك عن الكلام، فى الممارسة الأدائية للغة، ومن وجهة نظرية، فى البراجماتية التى تدرس الطابع الواقعى للكلمة.

بعض عناوين مسرحها (**"هذا جميل"**، **"هى موجودة"**، **"من أجل كلمة نعم أو من أجل كلمة لا"**) تمثل إشارات وأدلة على أهمية عبارات لطيفة فى مجال التحديات

الإنسانية، وأن الذين يتحدثون والذين يسمعون يعيرون اهتماما كبيرا للإشارات الدقيقة التى تصاحب ظهور الكلمة:

كل شىء يرجع إلى هذه الأشياء: ابتسامة، نظرة، كلمة تخرج من أفواههم فى أثناء مرورهم فيتدفق فجأة ومن أى مكان، من أتفه الأشياء - أبسط أنواع الأذى، التهديد ".

(مارتبرو)

ومنذ ذلك الحين، ندرك أن الدراما التى تجرى بين (ر) (١) و (ر) (٢) فى مسرحية "**من أجل كلمة نعم أو من أجل كلمة لا**" (جاليمار، ١٩٨٢) فى منتهى الهشاشة، وفى الوقت نفسه فى منتهى الأهمية، إذ نحن طول المسرحية بصدد قياس الطريقة التى نطقت بها عبارة "هذا جيد... هذا" بواسطة أحد صديقى الطفولة مخاطبا بها الصديق الآخر. إن "ناتالى ساروت" لا تختار مجال المواجهات العنيفة ، بل المواجهات الرقيقة، وفى الوقت نفسه القاتلة، التفصيل الدقيق الذى لا نكاد نتذكره، ومع ذلك فإنه قد ترك أثرا لا ينمحى فى الوعى. إنها تتتبع فى إصرار وتصميم وفكاهة أيضًا الثغرة، الهفوة، التنغيمة فى الكلام التى كشفت عن هاوية ازدراء، أو عن تلطف، أو لامبالاة:

(ر) (١):

الآن تذكرت: ليكن هذا معلوما ... لقد سمعته يقول ذلك. قالوا لى عنك: "ألا فاعلم أنه شخص يجب الحذر منه. يبدو ودودًا جدا، حبوبا.. ثم، باف! من أجل كلمة نعم أو من أجل كلمة لا ... لا نراه بعد ذلك أبدا. "لقد شعرت بالإهانة، وحاولت أن أدافع عنك... لأننى قلت: "هذا جيـد.... هذا" ... آسف، لم أنطق العبارة كما كان ينبغى. :"هذا جيّ يـ يـ يـ د... هذا".

(د) (٢):

نعم. بهذه الطريقة... تماما هكذا... مع التركيز على كلمة "جيد" .. مع هذا المط، هذا المد. نعم. فهمتك.

"هذا جـ يـ يـ يـ يد"... هذا ..". ولم أقل شيئًا... ولا يمكننى أن أقول شيئًا.

(د) (١):

بلى. قل... فيما بيننا، قل. قد أستطيع أن أفهم ... هذا لا يؤدى إلا إلى مصطلحتنا...

(د) (٢):

هل لأنك لا تفهم؟

(د) (١):

لا. أكرر لك. لقد قلتها بالتأكيد، بكل براءة. على أية حال، ثق تمامـا أننى لم أعـد أذكـر ذلك... مـتى قلت ذلك ؟ وفى أية مناسبة؟".

(من أجل كلمة نعم أو من أجل كلمة لا)

الكتابة عند "ناتالى ساروت" يصحبها إضعاف للشخصية بالمعنى التقليدى للكلمة فى مصلحة التفاعل اللغوى الذى يحدد ملامحه أفضل مما يمكن أن يفعل أى شىء آخر.

من الصعب أن نقول إنها أرست مدرسة، لكن منطقة تأثيرها واسعة ومنتشرة بقدر ما تضفى على الكلمة المسرحية ثقلها الفورى فى التمسرح، وإنها بذلك أضعفت المظاهر الأكثف فى الدراما التقليدية. فى مسرحها بنوعٍ خاص، الكلمة

فعل، والصراعات تنعقد فى قلب النشاط اللغوى نفسه. ومن المؤكد أن هذا يمثل بؤرة الاهتمام عند كثير من المؤلفين المعاصرين، بصرف النظر عن شكل الحوار عندهم.

كل كلمة يغلبها الصمت. من هذا المنطق يمكننا بشكل أفضل أن نقدّر ما يجرى فى الحوار. كلمة فائرة تتضخم وتملأ الفراغ حتى يتشبع، كلمة غامضة تفرغ اللغة وتُخترق بواسطة الصمت. الحوار المضفر هو وسيلة للخروج من التوالى، وجعل العبارات تتصادم بطريقة موسيقية أكثر، كما تتناول الآلات المختلفة كثيرًا من الموضوعات.

والمسرح المعاصر لا يفيد من هذه الأساليب. إنه يخضع خضوعا مذلا للحوار الواقعى المزعوم المأخوذ عن أسلوب التواصل التلفازى، حيث الثقة فى فضائل الكلمة الواضحة. الكثير من النصوص تقع فى المنطقة الحذرة بمنأى عن أي تجريب. والآخرون جعلوا من الكلمة ساحة مناوراتهم، ولم ينتهوا من استغلال استراتيجيات التفاعل اللغوى. إنهم يستثمرون -بنوع خاص- مناطق الحميمية و"الميكرو مواقف".

بقى أن نعرف كيف يهاجم المسرح اللغة مباشرة لكى يناقشها أو يجددها، وكيف، ومنذ مسرح العبث، لا يزال يلعب بالكلمات.

رابعا: *المسرح كما نتكلمه*

يعتمد المسرح الفرنسى على عرف تاريخى يتمثل فى "لغة جميلة"، هى لغة القرن السابع عشر التى حققت له الشهرة بوصفه مسرحًا صيغ من أجل أن يقال

أكثر مما صيغ من أجل أن يُتجسد. وأحيانا تعانى عروضه من خلل جسدى كأنما الصوت ليس جزءًا من الجسم، أو كأنما الممثل وضع الثقة بالكامل فى الكلمة للتعبير عن كل شىء. ربما من أجل هذا السبب قامت طليعة الخمسينيات بالهجوم على اللغة مركزة على هشاشتها، وقلة كفايتها كأداة اتصال، أو بفضح المسرحانية المضحكة فى عباراتها الجاهزة (كليشيهات). وهكذا، ومعارضة لعرف "أدبى" شائع فى المسرح الفرنسى منذ أصوله الأولى، تصدى بعض المؤلفين لإبراز عجز الكلمة وعدم كفايتها فى نقل كل شىء يمثل هذه المقدرة.

وعلى النقيض من ذلك، عمد كتاب المسرح اليومى، إلى إبراز الصعوبة التى تصادف شخصياتهم عند الكلام، واستعصاء اللغة حينما يراد التعبير عن عذاب اجتماعى: لا يجد الكلمات المعبرة أو هو يتجاوز الكلمات. وهكذا ظهرت حوارت غامضة وهشة تتألف من مفردات مقصورة على ما بطل استعماله من "اللغة الجميلة" (لغة مؤلف مثل جان جيرودو) أو اللغة الواضحة (لغة مؤلف مثل جان أنوى، بل سارتر وكامو) تجرى على ألسنة شخصيات تحاول أن تصف وتحلل تصرفاتها ومواقفها.

والسؤال الذى يظل قائمًا هو مدى ملاءمة اللغة للواقع، وميلنا إلى الحكم عليها من خلال قدرتها على أن تكون مرنة، واضحة، بلا غموض ولا إبهام. لقد عمدت محاولات كثيرة حديثة تستفسر عن هذه الصفة وهذا الضمان للغة، وكذلك عن هيمنة المؤلف ووجوده خلف كلماته "هو". هناك نفر من المؤلفين ينضمون إلى تيار الكتاب الذين لا يعتبرون اللغة مكتسبا، ويحاولون تفجيرها.

وتحاول عالمة اللغة "كاترين كيربرا أوريكيونى" أن تميز اللغة المسرحية عن اللغة اليومية فى مقال لها فى صحيفة "**ممارسات**"، العدد ٤١، بعنوان "حول تناول

براجماتى للغة المسرحية"، فتقول: "الخطاب المسرحى يلغى عددًا من الاعتبارات التى تملأ المحادثة العادية (التلعثم، وعدم الإتمام، والتعثر، والحذف، وإعادة الصياغة، وغير ذلك من العناصر ذات الوظيفة، الفهم الساقط أو المتأخر)، وتبدو وكأنها مغايرة بالنسبة إلى الحياة اليومية". وهى كذلك تنسى اتجاهًا كاملاً للأدب وللغة وللمسرح بالتراث نحو "العك" أو الشطب وألوان النقص والتقريبات. من أجل استنطاق الجسد، يقول "رولان بارت":

> **"تستنطقه، ليس على الخطاب (خطاب الآخرين، خطاب المعرفة أو حتى خطابى أنا)؛ وإنما على اللغة: نسمح بإدخال اللهجات، ونسبرها، ونبسطها... بهذا الصوت، الجسد يولد اللغة: اللهجات واللغويات هما المصدران الأساسيان الكبيران للدال".**
>
> ***(حفيف اللغة، سوى، ١٩٨٤)***

كاتب مثل "دانيال لوماهيو" يتذكر "بارت" حينما يعلن عن رغبته فى كتابة "مسرح حول اللغة"، مستغلاً خبثه، ومنطلقا مما يسميه "بريجون" "وحل اللغة".

كأن ما بعد الحداثة قد محت جميع هذه "المحاولات التجريبية" بحيث يطغى اليوم نوع من عدم الثقة حيال جميع محاولات اضطراب اللغة الأكاديمية التى نحيلها إلى دعابات الطليعة التى شاخت، أو إلى التدريبات الضرورية التى يمر بها المؤلفون الشبان قبل أن يصبحوا مسئولين، بمجرد أن ينسوا سيلين ورامبو وجارّى ورابليه.

إن الأمثلة التى نعرضها من الممكن، بالنظر إلى دراسة كميّة، أن تعطى صورة زائفة عن الكتابات اليوم. فمن ناحية المفردات ومن ناحية التركيب، فإن مجموع

النصوص التى تحت أيدينا تظهر نوعًا من الحذر، ويغلب عليها نوع من "اللغة المتوسطة"، أحيانا تكون أقرب إلى فن التليفزيون منها إلى المسرح، ليست غنية كثيرا بالمسافات بالنسبة إلى المعايير القائمة. حينما ننساق إلى تقويم اللغة المسرحية بمقياس اللغة الواقعية، فمن المناسب أن نتذكر سخرية جان جينيه فى بحثه بعنوان "كيف نمثل مسرحية الخادمتان" حينما قال:

"حينما عرضت هذه المسرحية أول مرة، لاحظ أحد النقاد المسرحيين أن الخادمات الحقيقيات لا يتكلمن مثل الخادمات فى مسرحيتى: ماذا أدراك ؟ أنا أزعم عكس ذلك؛ لأننى لو كنت خادمة لتكلمت مثلهن. فى بعض الأمسيات".

ومع ذلك فمن العسير فى هذه النقطة أن نؤكد وجود اجتماع فى الميول. لغة موجزة تتجاور مع وهج أو توهجات نصوص مثل نصوص جان ڤوتييه، أو على مستوى آخر عند كاتب مثل ڤالير نوڤارينا. تبقى القضية الحقيقية وهى تناسب اللغة مع الواقع. هل ينبغى أن نذكّر بأن المسرح لا يستقيم فى عالم التواصل المصقول اللامع أكثر من اللازم، حينما يتساوى كل شىء، وحينما يصبح أقل غموض متهما باعتباره عيبا فى الذوق؟

١- الإنسان متجردًا من لغته: تلقائيات وسخرية

نتحدث كثيرا اليوم عن اللغة، كما لو كان الناس أدركوا فجأة أنهم يتحدثون منذ عشرات السنين. الآن نحاول أن نعرف ما معنى أن نتكلم، ونرتكب بعض الخلط عامدين أو غير عامدين. اللغة تعنى فكرة. وهى أيضًا ظهور الفكرة. اللغة شىء، وطريقة الكلام شىء آخر. طريقة الكلام يمكن أن تكون غشا. ونحن نخلط بين طريقة الكلام وبين اللغة الأكيدة."

وهكذا سبق "يونسكو" الحديث فى كتابه "**يوميات مفصلة**" عن اللغة، عن الجزء الذى يستولى على الإنسان حينما لا يكون متفقا مع "لغته"، ويشعر أنها تخلت عن مكانها لطوفان العبارات الجاهزة. كلما أفرزها، اختنق تحت ابتذاليتها الرهيبة، وضل طريقه إلى حقيقة شخصيته . هذا الرأى الميتافيزيقى حول اللغة (من نحن إن لم نكن اللغة التى نتكلمها، أو كلما حاولنا أن نفتح أفواهنا بالكلام سيطرت علينا لغة ميتة؟) يتم التعبير عنه بطريقة هاجسية من خلال جميع المسرحيات.

> **"انفصال بين الإنسان وبين الفكرة، الفكرة مجردة من الإنسان، تجف وتتجمد ولا تصبح فكرة. فالواقع أن الفكرة تعبير عن الإنسان، تتوافق مع الإنسان. يمكننا أن نتكلم بدون فكرة، وتحت تصرفنا العبارات الجاهزة أى التلقائيات. لا توجد فكرة حقيقية إلاّ حيّة".**

حينما نقرأ اليوم هذه النصوص المؤسسة لمسرح العبث، نتساءل إذا لم يكن قد تسرب شىء إلى تلقى المسرح الذى تم فيه تطويع التلقائيات عن طريق كثير من العروض "الكوميدية" إلى درجة أنها فقدت كثيرًا من قوتها، وانزلقت إلى ابتذالات، خطاب عام حول "عدم التواصل". ومع ذلك، "فعلى أنقاض اللغة يحوم العدم" كما يقول "ميشيل كورفان" ("**المسرح الجديد فى فرنسا**") حول "يونسكو" الذى يذكرنا بقسوته وعنفه.

ولعلنا نصادف تساؤلا من النوع نفسه فى تصدير "جان تارديو" لمسرحيته "**كوميديا اللغة**" (جاليمار، ١٩٦٦، فوليو، ١٩٨٧)، حيث يروى لنا كيف أنه كان مفتونا بالبحث عن فضائل اللغة وحدودها، وكذلك الفكاهة، وأنه عرض مرات لا

حصر لها من قبل الشبان فى جميع مدن فرنسا فى الستينيات. وكان تارديو يعجب كيف أنه أصبح واسع الانتشار، وفى الوقت نفسه أصبح محاطا بالسرية، وذلك حينما صنّفه "مارتن إسلين" فى كتابه الشهير ضمن كتّاب العبث.

لقد اهتم تارديو بالبحث فى موسيقى الكلمات، وفى الإيقاعات، وفى الحوارات. وإذا كان الطابع العام لمسرحياته هو القتامة، فإنه مشهور أكثر باعتباره مؤلف كوميديات خفيفة تتلاعب بالكلمات بصورة فكهة. ففى مسرحية "**كلمة بدلا من كلمة**" يستعمل تارديو فى الحوار بدلا من الكلمات الأصلية الواقعية كلمات أخرى بمعان أخرى أو بلا معان بالمرة، ولكنها مطابقة للأصلية فى الإيقاع والوزن، ومن ثم فإن الحوار يكون بلا فائدة فى الواقع، إذا كان الفعل المبتذل يكتفى بذاته. فالتلاعب بالدال والمدلول والاختيار الصوتى يشكل حوارات موسيقية، اختلاف المعانى فيها يفجر الضحك.

أما "بيكيت"، كما رأينا، فيتعامل مع اللغة بصورة مختلفة. فشخصياته عاجزة عن تجنب الاجترار وترديد العبارات الشائعة، وتجد صعوبة شديدة فى إنشاء مزقٍ من الحوارات تستعمل بصفة عامة فى الاستمرار.

ونحن ننوى أن ندرج فى تصنيف واحد جميع المؤلفين الذين يتشكلون فى اللغة أو يسخرون منها، وأحيانا، ومع الوقت، ننوى قراءة بعض النصوص كمزح وفكاهات لطيفة ترجع إلى السرياليين والكتابة التلقائية.

وإذا كان الحوار لا يقدم سوى عجز اللغة الكامل، فمن الصعب أن نركز اهتمامنا فى شخصيات غائبة عن خطابها وتثير السخرية. وبعد التأويلات

الميتافيزيقية أو السياسية للمسرح الجديد، لعل من الواجب أن نعود إلى ملاحظتنا الأولى، وهى درامية بكل بساطة. كان الكلام كثيرا، ولكنه لا يترجم إلى معانٍ مؤكدة. ولعل الصفة الجامعة التى تلت ذلك أتاحت لنا أن نطلق زفرة ارتياح ما دام الأمر كان يتعلق بـ "عبث". إن هذه الفوارق التى سميت كذلك دخلت فى القياس، وأصبح من شأنها أن تدرس وتعرض فى كل مكان.

إن العودة إلى القراءة اليوم لا يمكن أن تكتفى بمدخل بهذه العمومية؛ لأن التنافرات أو الفانتازيا اللغوية يمكن أن تنطبق على أنواع مختلفة من الكتابة الدرامية، تبعا لكونها تأتى من إرادة عامة من المؤلف، أو من شخصية خانتها اللغة، أو نقص فى الحديث، أو هوّة بين مشروع الشخصية وما تتلفظه. إن التنافرات والتناقضات بين الكلام والفعل محرك آخر لبعض الكتابات التى لا ينبغى للفكاهة السطحية فيها أن تخفى الألم أو العنف.

التأزم فى اللغة يحمل أيضًا على الطريقة التى تعبر بها الشخصيات بصورة لا تتفق مع وضعها فى الواقع أو حالتها، حيث تتلبَّسها لغة ليست لغتها بفعل الأعراف الاجتماعية. فهذا "جان جنييه" يسخر من أن "اللغة الجميلة" والشعر لا يفرزان ما نتوقع أن تقوله الشخصيات. من ذلك فى مسرحية "**الخادمتان**" حينما تقوم كلير بدور السيدة وتخاطب سولانج التى تقوم بتلميع حذاء وهى تبصق عليه:

"قلت لك يا كلير كفى عن البصاق. دعيه يرقد فى داخلك يا ابنتى، فى سكون وهدوء. آه، آه! ما أبغضك يا ابنتى. ميلى وانظرى جيدا داخل حذائى (تبسط قدمها التى تتأملها سولانج) هل تتصورين أنه شىء ممتع لى أن أعرف أن حذائى مغلف بلعاب بصاقك ؟ بضباب مستنقعاتك ؟".

إن "جينيه" يستعير من عالم البرجوازيين الذين يبغضهم رقة اللغة التى يزود بها الخادمات والزنوج أو العرب فى مسرحية "**الأستار**". إن نقل اللغة هو أيضًا وسيلة لفهمها بطريقة مختلفة، والكشف عن تداعياتها السياسية.

٢ - كلام الناس و"صعوبة الكلام"

اللغة التى تتكلمها شخصيات "المسرح الدارج" تكشف عن "صعوبة الكلام"، عن التألم أمام صعوبة التعبير عن العالم أو استحالته. فالكلمة فى هذا المسرح نادرة، وهى فى الغالب توفيقية، والحوار مثقل بالصمت. والقاموس محصور فى الكلمات ذات الاستعمال الدارج. وأحيانا تكون الهيمنة للأنماط اللغوية.

ومع كلٍ، فليس ثمة نية للسخرية الشديدة حينما يتحدث هؤلاء "الأشخاص العاديون" "اللغة العادية"، ويفضون إلى ألم دفين واستحالة قول المزيد. ولا يمكننا

أن نتحدث عن طبيعية لأننا من النادر أن نكون بصدد محاولة لتقليد مطلق لطريقة فى الكلام. حينما نقل المؤلفون بؤرة اهتمامهم، وبدءوا يهتمون باليومى، صادفوا صعوبة قديمة جدا فى مسرحنا، وهى جعل شخصيات شعبية تعبر عن نفسها دون تصويرها تصويرا كاريكاتوريا. فجعل العمال يتكلمون فوق المنصة، خارج نطاق نظام توفيقى، ودون تعريضهم للسخرية، يتكلمون لغة البرجوازية كما يفعل "جان جينيه"، لا يمثل ممارسة عادية فى مسرحنا.

لقد انطلق "جورج ميشيل" فى مغامرة لغة صيغت من حقائق جاهزة وأمور تافهة، وهو يحمل على مخاوف الغالبية الصامتة ومظاهر عنفها، وبطلان وجود تهيمن عليه الدعاية والرغبات التى تحرك مجتمع الاستهلاك، كما فى مسرحية "**نزهة الأحد**" (جاليمار، ١٩٦٧):

"(الابن توقف أمام الواجهة الزجاجية لأحد محال التصوير)

الابن:

أريد صورة.

الأب:

لا.

الابن:

بلى.

الأب:

قلت لا.

الأم:

ماذا، أية صورة ؟

الابن:

أريد صورة.

الأم:

ولكن أية صورة ؟

الابن:

(مزهوًا) **صورة كالتى فوق المدفأة.**

الأب:

(مزهوًا) **التى أبدو فيها بالزى العسكرى...**

الأم:

ستحصل عليها، ستحصل عليها.

الابن:

سأضعها بجوار صورتى وأنا وليد.. وبينهما أضع صورة لى وأنا عريس...".

غير أن مثل هذه الشخصيات تظل ثرثارة، وتدل على محاربة المؤلف لما يسود فى العالم، وطريقة كلامهم تصدر عن الأسلوب الذى تحركهم به وتشكلهم وتبرمجهم الهيئات والمؤسسات. إن التحديد الحقيقى لمسرح المعاينة الذى ذاع فى السبعينيات يكمن فى الصمت الخاص النابع من سقوط الكلمة وإخفاقها، ومن الاستياء الذى يسهم فى هذا الإخفاق. إن الكاتب النمسوى "كورتيز" عبر عن ذلك

من خلال شخصية الآنسة راش التى لا تنبس ببنت شفة كما يقولون، وتستسلم لنوع من الأداء الصامت. ويحدد المؤلف هدفه قائلا:

"أردت أن أحطم عرفًا ليس واقعيا: لزوم الصمت. إن ما يميز سلوك شخصياتى بنوع خاص، هو البكم، لأن لغتهم لا تعمل".

هذا الصمت يختلف عن ذلك الصمت النفسانى المعبر عن "اللا كلام" أو "المضمر" الذى يصادفه فى الحوار الذى يعرض شخصيات تعكف من هذه الزاوية على تطوير استراتيجية معينة للكلمة. فالصمت هنا أقرب إلى التعبير عن معاينة فراغ. فإذا كان لا شىء يقال، فذلك لأنه ليس هناك ما يقال.

فى مسرحيته التى بعنوان "**بعيدا عن هاجوندانج** (تياتر أوفير/ستوك، ١٩٧٥) يعرض "جان بول وينزيل" شخصين على المعاش غادرا مسقط رأسهما وراء حلم العثور على حياة هادئة فى الريف، فإذا بصدمة الحياة الجديدة، والملل الذى استولى عليهما وهما بعيدان عن جذورهما، وروتين العمل يدفعهما إلى الموت. إن الكلمة لا تمثل لهما سوى ملاذ متواضع فى الفراغ الكبير المتمثل فى حياتهما الجديدة:

"جـــورج:
سأتناول فنجانا من الشاى.

مـــارى:
غـريب!... ومع ذلك فليس هذا وقت تناول الشـاى. ثم أنت لا تشرب الشاى أبدا. ألا تريد قهوة ؟ توجد قهوة جاهزة، ممكن أسخنها.

چــــورج:

القهوة ثقيلة جدا. وأنا أشعر بتوتر عصبى. أفضل الشاى.

مـــــارى:

سأقوم لأغلى الماء... فليس عندى سوى شاى فى الباكيتات.

چــــورج:

خسارة، كنت أفضل أن أشرب فنجان شاى سيلان، فهذا أفضل شىء.

مـــــارى:

من أين عرفت ذلك. أنت لم تشرب هذا الشاى فى حياتك. تبدو غريبا منذ فترة.

چــــورج:

بدءًا من اليوم، سأشرب الشاى! فلا تنسى حينما تخرجين للتسوق".

أما ميشيل دوتش، فهو يتعرض للعبارات الجاهزة ويبالغ قليلا كما فى هذا الحوار من مسرحية **"تدريب البطل قبل السباق"** (ستوك، ١٩٧٥) بين جانين الجزارة وحبيبها موريس:

"مــوريس:

ماذا سنأكل بعد ذلك ؟

جـــانين:

ألا تريد لحم الأرنب.

مــــوريس:

إذا أكثرت من لحم الأرنب فستمتلئ معدتى وتثقل. وإذا كنت أريد أن أجرى لا ينبغى أن أفعل ذلك بمعدة ثقيلة... والمعروف أن الأرنب عسير الهضم.

جـــانين:

ولكن السباق لن يقام إلا غدا، ومن الآن حتى الغد أمامك وقت لتهضم. *(صمت. موريس يستأنف أكل الأرنب بنهم)*

مــــوريس:

الطبقة الراقية لا تأكل الأرنب.

جـــانين:

هذه هى المرة الثانية التى يقام فيها سباق عجلات فى عيد الخمسين.

مــــوريس:

سباق الدراجات وليس سباق العجلات.

دراجات.... دا ... رّا ... جات.

جـــانين:

صحيح ؟ وما معنى هذا ؟

مــــوريس:

لقد شرحت لك ذلك منذ قليل[*].

وكلما كانت الشخصيات أقل ثرثرة، وكان الحوار اقتصاديا في تأثيراته، زادت وظهرت تدخلات المؤلف، حتى لو قاوم غواية الكلام، أي غواية شرح الشخصيات

بتحديد عيوبها. وقد عالج سارازاك هذا العيب المتمثل في المغالاة في تقدير إيجاز الشخصيات، لأن الخط الفاصل يظل من الصعب رسمه بين تسجيل اللغة كما هي في الوجود وبين صياغة لغة أفقر من الطبيعة وعرضها لالتقاط ما بها من مدهشات.

وهو محتمل حينما نقرأ **جزارة راقية** لـ "تيللى"، حيث ينطلق المؤلف من حادثة عارضة، ويستخدم حوارا مقتضبا لكي يمارس، بلا غموض، لعبة قتل لا تخلو من خلاعة.

أما "دينيز بونال" فتبدى تعاطفا مع شخصياتها وهى تصوغ حكاياتها من عبارات قصيرة نشعر خلالها من آن إلى آخر بوجودها المشوب بالسخرية. لكنها لا تقبض عليهم بأى نوع من التسلط أو التفوق، ولا تسخر منهم ألبتة. من ذلك الحوار بين شقيقتين فى مسرحية "**عواطف ومراعٍ**" (تياترال، ١٩٨٧):

ليليـــان:

كانت تريد أن تصبح جرّاحة .

بـولانـد:

آه ؟ لا أذكر ذلك. ولكن أنت اليوم جميلة.

ليليـــان:

لا ينبغى لى ذلك. وماكسونس ؟

بـولانـد:

لن يستطيع. طلبيات كثيرة جدا، السجق، السجق والشركات التى بدأت.

ليليــــان:

السجق ليس للشركات.

بــولانـــد:

إنه يستعد للاختراع الجديد: السجق بالتوت الشوكى.

ليليــــان:

فاتح شهية أم حلو ؟

بــولانـــد:

حسب المزاج.

ليليــــان:

إذن ؟

بــولانـــد:

رائع (...) " .

وندرك أفضل أنه بنوع من الميزان عوضت بعض النصوص التالية هذا الغموض فى الخطاب، كما رأينا فى الجزء الأول من الكتاب بخصوص" تحوّلات السرد"، بواسطة سلسلة من المونولوجات شبه اللوغارتمية، حيث الشخصيات تروى حياتها ، ماضيها، وتعرّج على الوضع الحالى.

نتيجة أخرى ظهرت فى الثمانينيات تمثلت فى الاتجاه نحو صياغة حوار ضعيف ولكن مع رفع قيمته بجعله بموازاة حدث ضخم، كوضع تاريخى مثلاً. الحديث قليل، لكنه حديث "بجوار" أو بموازاة بالنسبة إلى الموضوع الأساسى. الإيجاز قائم، ويأخذ فى الحسبان العالم المصغر الذى يعيش فيه "الناس"، لكنه

يكون مبررًا أو موضحًا بصورة مختلفة بوضعه بموازاة الاهتمامات، التى تسود العالم الخارجى، الحرب مثلا، كما رأينا فيما يتعلق بمعالجة التاريخ فى مسرحية "**تونكين- الجزائر**" (كومباكت، ١٩٩٠) لأوجين دوريف.

فى هذه الحالة، تتعقد اللغة مع نوع من الواقعية الجديدة، نوع من التسيب الشفهى (جمل بدون أفعال، مفردات عائلية)، لكن يقظة المؤلف تبقى على رأس الحوار تجاه اهتمامه الأول (حرب الجزائر) وتمنع أى ضلال. كلام للتعبير عن شىء، حتى لو كان وجود المؤلف صارخا بعض الشىء.

إن ما يمكن أن نطلق عليه بصفة عامة إيحاء السبعينيات اتخذ أشكالا مختلفة تبعا للمؤلفين. وعلى النقيض من اتجاه الكتابة إلى قول كل شىء أو الإسراف فى القول، وتعظيم كلام الشخصيات إلى درجة جعلها واضحة، هذا التخسيس للحوار، الأيديولوجى فى الأصل، قد وقع فى الفخ الذى نصبه لنفسه باتجاهه هذه المرة نحو تحقير القدرة التعبيرية عند "الناس العاديين" إلى درجة تشبه الازدراء. غير أن الحوار الموجز ظل قائما، دون الرجوع إلى الأصل الاجتماعى للشخصيات بوصفه شكلا للتبادل يخدم الأداء ولا يدع للكلمة سوى فضاء تعبير ضئيل خالٍ من علامات الترقيم، ويعد ذلك إحدى خصائص الكتابة عند "كاترين آن، كما فى مسرحيتها "**إشراقات**" (أكت سود - بابييه، ١٩٨٩):

" *(مارت تقدم خطابًا لكاميل التى تقرأ)*

كـــاميـــل:

من هذا

مـــــارت:

واحد

زميل ابن عمى

البوكر يوم السبت الماضى كما تعرفين

كنت ألعب للمرة الأولى، وظللت أكسب طول الليل

كـــامـــيل:

نعم

مـــــارت:

كان موجودا

كـــامـــيل:

انفرد بك

مـــــارت:

كلا

كـــامـــيل:

إنه سريع

قرأت الرسالة

مـــــارت:

نعم

كـــامـــيل:

اعتراف صريح

مـــــارت:

يعنى

كـــامـــيل:

وأنت مبسوطة

مـــــارت:

يعنى

كـــامـــيل:

مجنونة

مـــــارت:

أفكر

كـــامـــيل:

فى الذهاب إليه

مـــــارت:

معك".

نجد فى هذه الحوارت فراغات الكلام الذى لا يجد صعوبة، هذه المرة، فى الخروج، لكنه يظل دون التعبير عن الشعور، كأنّ على الممثلين وحدهم أن يكسبوه شيئًا من القوة.

٣- الكتابة وغوايات اللغة الشفهية

لا تترك المركزية الفرنسية المكان لطرائق الحديث الإقليمية، أو "للغة شفهية" مهمشة أو صيغت لاستعمالات خاصة. إحصائيا، النصوص نادرة، والأمثلة التى نقدمها لا تشكل اتجاها؛ وإنما استثناءات.

شهدت السبعينيات مولد بعض النصوص المرتبطة ببعض المطالب الإقليمية (شجرة القرو السوداء، بينيديتّو، مسرح الكاريبرا) تقريبا فى الوقت الذى ظهر فيه مسرح مقاطعة كيبيك، الذى كان حتى ذلك الحين يخضع للنموذج الفرنسى، ليعبر باللغة الشعبية السائدة فى كيبيك.

ومن الغريب أن نلاحظ أن المؤلفين الأجانب فى أغلب الأحيان هم الذين يتشككون فى قدرة اللغة الفرنسية، كأنما لا يعتبرونها وسيلة شفافة للتواصل المباشر. وهم يستعملونها بكل اقتدار، لكنهم يتهمونها بالغرابة. فهذا "ميشيل جيلديرود"، الكاتب البلجيكى، كتب باللغتين الفلمنكية والفرنسية. وشاعرية لغته نابعة -جزئيا- من استعماله تراكيب نحوية غير عادية، وإيقاعات لا تنتمى بالأخص إلى اللغة الفرنسية كما نتحدثها. ونحن نعرف أن "يونسكو" صرح بافتتانه بالجمل المستعملة فى أحد مناهج تعليم اللغات، فكتب "**المغنية الصلعاء**". كما أن "بيكيت" كان يستعمل لغة يمكن وصفها بأنها سهلة (بالذات فى المفردات). وهناك كثير من المؤلفين من أمريكا الجنوبية، منهم أرماندو لاماس، يتلاعبون بمستويات اللغة، ولا يتورعون عن اللجوء إلى الابتذال.

بجانب ذلك، بعض اللغات المنحوتة من كل صنف، لغات هى خليط من اللغات، ظهرت على سطح مشهد الكتابات الهادئ. والمؤلف الذى لا يكتب باللغة

المهيمنة يكون عرضة لعدم الانتشار والذيوع خارج نطاق ضيق من العارفين بلغته.

وقد حدث ذلك مع بعض المؤلفين الكيبيكيين عن طريق بعض الممثلين الذين جاءوا معهم من كندا، أو بترجمة أعمالهم إلى الفرنسية، بل إن بعض دور النشر تعرض بعض الترجمات. أما فيما يختص بالمؤلفين الذين ينحتون لغة لمسرحهم، فإن الدراماتورجية تتردد فى الاعتراف بهم من بين مؤلفيها، وتصنفهم فى مجال الشعر، ومن ثم فنحن بصدد مخاطرة حقيقية، فليس كل مؤلف يغوص فى الجذور الشعبية تكون له أهداف طبيعية فى كتابته. كما أنه ليس كل تقليد للغة الشعبية يفرز بصورة تلقائية مسرحًا قويا مبتكرًا، بل العكس صحيح. كذلك فإن المؤلفين الذى يكتبون بلغة السابير المكونة من عدة لغات لا تفهم أعمالهم أو يتعرضون للسخرية والاستهزاء. مسرحية "**الكتات**" لميشيل ترومبلى (لومياك، مونتريال، ١٩٧٢) التى عرضت فى مونتريال عام ١٩٦٨، تقدم نموذجا من ذلك. خمس عشرة امرأة من حى شعبى فى شرق مونتريال يظهرن على المنصة، ويشرعن فى التحدث بلغتهن المعتادة، لغة الجوال.

في دراماتورجية تخضع للنمط الفرنسى، فالعرض يحدث تأثير العاصفة في عالم كيبيك المصغر، وفي قمة الأزمة القومية، تناقش بلغة كيبيك قضية المقاطعة، وتستخدم الممثلات فوق المنصة لغة الحياة اليومية. وقد اهتم علماء علم اللغة الحديث بهذا الاستعمال لهذه اللغة ومدى صحتها أو جانب الاختراع عند ترامبلى. لكن الحادثة وقعت.

"(تدخل ليندا، تلاحظ وجود الصناديق الأربعة فى منتصف المطبخ)

لـيـنـدا:

يادى المصيبة! ايه ده، يا امه!

جيرمين:

(فى حجرة اخرى) **انتى جيتى يا ليندا ؟**

لـيـنـدا:

آه، إيه الصناديق دى المحطوطة فى المطبخ ؟

جيرمين:

دى الطرود بتاعتى!

لـيـنـدا:

وصلت بسرعة كده!

(تدخل جيرمين)

جيرمين:

مـاه، باه، أنا كمان استغربت. إنتى يا دوباك امبارح خرجتى ووصل اللى بيرن على الباب. رديت عليه وفتحت لقيت شاب طويل إذا شوفتيه تحبيه يا ليندا. الذوق بتاعك. عمره بتاع عشرين - اثنين وعشرين سنة. شاب حلوه. شعر أسود وشنب رفيع*.

الكتابة هنا تنقل اللغة الشفهية، بتراكيبها الخاصة الكيبيكية. وبصرف النظر عن الفولكلور، تمثل المسرحية عملا دراميا حقيقيا. وقد انبرى بعض النقاد يحيون المؤلف:

"لا ينبغى أن نتحدث هنا عن اللغة التى كانت فى بعض الأعمال السابقة بلا طعم ولا رائحة، إلا أنها هنا ضرورة نفسانية ودرامية، توافق ضرورى بين الشكل والمضمون. تأكيد وأدلّة خارجية على المعاناة الاجتماعية والسياسية والأخلاقية. هؤلاء الشخوص لا يمكن أن يتكلموا لغة أخرى غير لغتهم المألوفة لديهم، الجذابة. بعد ذلك بدأ استغلالها فى التأثيرات الكوميدية، ومنذئذ فقدت قيمتها".

وبعيدا عن السياق والعصر، وهما هنا يتسمان بالحساسية، فإن هذا المثال يعرض قضية تلميع اللغة المسرحية، وفى المقابل، التدفق اللغوى المتحرر من القيود الأكاديمية فى السعى نحو لغة شفهية مناسبة. ولكى يكون هذا المسعى ممكنا كان لا بد أن تكون للغة جذور، ويكون لها إيقاعها الخاص، وأن تعبر عن ثقافة وخبرة، وألا تنحصر فى مجرد نقل "لغة شفهية" لا وجود لها إلا فى خيال المؤلف الذى يكتب بها. وليس من قبيل المصادفة أن تلقى بعض اللغات المقهورة نجاحا غير منظور على المسرح.

في مسرحيتى **"اصطناع"** و**"بين الكلب والذئب"**، يخترع "دانييل لوماهيو" لغة تستمد جذورها من اللغة الشعبية فى الشمال، لكنه يستمد إيقاعها السريع وقواعدها المحيرة من مختلف أشكال اللغات الإقليمية. الحقيقة أننا لسنا بصدد لغة يمكن تحديدها في الواقع حتى مع ماضيها من تأثيرات بلجيكية، وكذلك بعض المقتبسات الكيبيكية. إن شخصياته الشعبية لا تعبر عن نفسها "بطريقة فقيرة". وإحدى البطلات فى "**اصطناع**"، تحكي حياتها في لغة مصورة بلا مجازات. إن المشكلة الاقتصادية والمعاناة اليومية لا تفرزان أية شفقة. إن البطلة وهي "مارى لو" تظهر نوعا من الصحة التي تقاوم جميع النكبات ولا تخلو من فكاهة.

أما "سيرج ڤاليتى"، فإنه فى معظم نصوصه يحافظ على ذكريات لغة أهل مارسيليا التى تتفجر فى ثنايا النص، وأحيانا تذوب فى التراكيب الهوائية التى تعبر عن بعض الأشكال العائلية.

وكلاهما لا يعتبر نفسه مؤلفا "إقليميا"، ولا يستهدف عرضا دقيقا لشخصيات هويتها فى المقام الأول هوية جغرافية. وإذا كانت هذه الشخصيات تتحدث على هذا النحو، فذلك لأن لغتها ترتبط برباط وثيق بما تقول، فى الإيقاع وفى المفردات، كأنما المؤلفون يفجرون خلالها اللغة التى شكلتها، ليس باسم خطاب إقليمى؛ وإنما لأنهم يتحدثون فى وقت عملهم، فهم لا يتخلون عن هذه العلاقة باللغة التى تدفعهم إلى الكتابة.

أما "أوليڤيبه بيرييه" فهو مثال مختلف، فهو رجل مسرح نشأ فى أحد الأقاليم الفرنسية، وهو لم يتخلّ قط عن قريته مسقط رأسه، كما أنه ظل يجمع بين صفتيه كمؤلف وممثل. ونصوص هذا المؤلف الممثل لم تنشر، لكنَّ كثيرًا من أداءاته الكلامية المصحوبة بالحركة والإيماءة التى شارك فيها كثير من حيوانات القرية، تأخذ فى الحسبان بعض التقاليد الريفية التى عايشها عن قرب وانفصلت عن كل فولكلور. وبالنسبة إليه أيضًا، فإن لغة المسرح كأنها استقرت فى إيقاع الجسد، وارتبطت بالعادات والتقاليد التى تشكل الحياة اليومية.

هذه اللغات ليست من محض الخيال، مع أن بعض التراكيب فيها يصعب التحقق من طبيعتها. وعلى العكس من ذلك، فإن ثمة تقليدًا مسرحيًا قديمًا يعترف باللغات المكونة بالكامل من خليط من اللغات التى يصعب الوصول إلى معرفة أصولها الجغرافية. وهذه الأنماط من اللغات تشكل الظروف الخاصة بمسرحانية قوية تقوم فى جوهرها على اللغة.

٤ - اللغة المسجلة فى الجسد

حينما يخترع أحد المؤلفين لغة ما لنفسه، فذلك لأنه غير راض عن اللغة التى بين يديه، أو بالأحرى لأنه تربطه باللغة المستحدثة علاقات عاطفية. إن اللغة "المخترعة" نشأت فى تجويف اللغة المستعملة كمادة أولى معها، وضدها، لأنها تتفجر من الداخل. "أنا أكتب بعينى"، هكذا يقول "ڤالير "نوڤارينا". أما "لوماهيو" الذى يتذكر "نيتشه"، فهو يوصى "بالكتابة بالقدمين".

إن اختراع اللغة الجديدة، كما يقال، وظيفة جوهرية من وظائف الشعر. تغيير نظام المعانى المعتاد لتفهم بصورة مختلفة، لغة فى الوقت نفسه عادية، وغير عادية تشجع العلاقة مع العالم باستعراض اختلافها. وإذا اخترع كل كاتب مسرحى كبير لغة لاستعماله - نحن نفكر فى كلوديل وراسين وجينيه - فهو يدرك أنها ستمر عن طريق نفس الممثل وصوته، عن طريق جسده. اللغة المسرحية نشأت لكى تقال، هذه الحقيقة البدهية البسيطة التى نسيت هى التى حققت المجد لكل من "أوديبرتى" و"ڤوتييه"، وأصبحا بفضلها يندرجان ضمن المسرح. ومع ذلك فاللغة الشاعرية واللغة المسرحية لا تتفقان دائمًا، حيث لا بد من توافر ضرورة منصية، حقيقة أخرى غير التلفظ بالكلام، نوع من الاستقرار العميق فى جسد الممثل.

إن "بيير جيوت" لم يكتب للمسرح حقيقة، ومع ذلك فإن نصوصه، وهى فيض كلامى حقيقى، عرضت على المسرح. "**قفزة إلى الأمام**" عرضت عام ١٩٧٣، و"**مقبرة الخمسمائة ألف جندى**"، التى تعود إلى عام ١٩٦٧، أخرجها "أنطوان ڤيتيه" عام ١٩٨١، و"**حرس الحدود**" عرضت عام ١٩٨٨. ويقول المؤلف: "الصوت

يهمنى أكثر من اللغة". وهو يكتب لغة تتألف من عدة لغات، وهى لغة علمية تعتمد على كثير من المعاجم (التقنية والمهنية والعلمية) مشربة دائمًا بالجنس: وهو يقول فى هذا الصدد: "يمكننى القول بأن هناك جنسًا فى نصوصى أكثر مما فى الأدب الواقعى، وأكثر واقعية مما فى الأدب الإباحى".

ويعبر كل من "جويوتا" و"فالير نوفارينا"، بالرغم من اختلافاتها، عن تسلط الجسد الذى يتكلم، وعن رغبة عارمة فى إنشاء لغة منفصلة عن ابتذالات اللغة العادية.

لقد كتب "نوفارينا" منشوره بنوع من الفكاهة القاسية، ضد المخرج، وضد الفضاء المزدحم، وضد نص غير ضرورى، وضد ممثل خاضع للتقاليد البالية كافة. لقد أراد أن يزلزل اللغة الفرنسية ("محاصرة اللغة الفرنسية، محاصرة مجال لغة التبادل الجارية، اللغة السائدة"). وهو يخاطب الممثل لأن كل شىء يمر داخله، ويمر من خلاله.

> **"جعل اللغة فى حالة زلزال، تدنيس اللغة وجعلها فى حالة زلزال. تدنيس اللغة وإعطاؤها ما تستحق. لم يسبق لأحد أن مسها. إخراج المنصة التى خلف اللغة. إبراز المنصة التى بالداخل. السعى إلى مهاجمتها الآن وجها لوجه.. لى عنقها وضربها مثل الأصم. الجسد هو الذى يخرجها ويصرعها. لغة قذرة، أذن صماء: المنصة عند الحيوانات".**
>
> ***(الدراما فى اللغة الفرنسية، ضمن مسرحيات الكلام، P.O.L، ١٩٨٩).***

هذا البرنامج الذى جاء فى شكل معالجة، جاء أيضًا مصحوبا بنزول عند الحيوانات، آخر الرفاق المفيدين للكاتب (انظر "**خطاب إلى الحيوانات**"، P.O.L.

١٩٨٧). وفى غمرة اهتمامه بالعثور على الجسد الذى يكتب، وتفريغ المخ المكدّس الذى يمنعه من الكتابة، والتوجه إلى الممثل الذى يجب أن يتعلم من جديد كيف يعض النص ويأكله، والفرار من عبودية الاتصال، فى كل ذلك كان "نوفارينا" يتذكر "رابيليه"، ويمجد اللغة الفرنسية "أجمل لغات العالم، لأنها فى الوقت نفسه تجمع بين الإغريقية والسيرك واللغات الإقليميمة الخاصة بالكنائس، واللاتينية العربية، والإنجليزية القديمة، واصطلاحات البلاط، والساكسون المتداعية، ولغة الشمال القديمة، والألمانية الرقيقة، والإيطالية المقتضبة" (كاوس"، **مسرح الكلام**).

هذا العاشق للغة الفرنسية هو مؤلف درامى غير عادى، فعلى سبيل المثال، فى كتابه "**خطاب إلى الحيوانات**" يخاطب حيوانات، مخلوقات بلا إجابة، فى سلسلة من إحدى عشرة "نزهة"، إبحار فى لغته وكلماتها سعيا وراء الجوهر ما دام "الذى لا نستطيع أن نتحدث عنه، هو الذى ينبغى أن نقوله".

> **"أيتها الحيوانات النافقة، تعالي فى سلام، اجتمعي. ودعونى أبث فيك الحياة فى العيون، ما من حيوان فوق الأرض يتجاوز الحيوان، إلاّ الإنسان بفتحته التى تتكلم عن الفضاء الذى ينتهى. وبعد؟ الإنسان حينئذ ينتزع ضلعا من الضحك ويصبح حبة بطاطس".**
>
> ***(خطاب إلى الحيوانات، ص ٨٠)***

هذه النصوص الفريدة هى أيضًا نصوص علامات على الطريق، فى غمرة تعبيرها عن عذاب اللغة، تلقى على الساحة الدرامية ضوءًا غريبًا لا مناص منه. إن ما تتضمنه من شطط، ربما، إنما هو علامة إنذار فى مواجهة ابتذالية لغة الاتصال و"تهتهات" الإعلام. إنها تذكر بمعنى الكلمة، وإلى أى قدر من العذاب يتعرض الفرد فى سعيه إلى تحقيق مصالحه بين لغته وبين جسده.

مختارات من النصوص

أولا: سياقات

المقالات الافتتاحية لبعض الدوريات المسرحية ترسم حياة المسرح. فمنذ عام ١٩٥٣ حتى عام ١٩٨٥، فإن المقالات التى يتضمنها هذا الكتاب تنقل لنا بصورة موجزة اهتمامات النقاد الذين قاموا بتحريرها، والمحاولات التى بذلوها فى تحليلها. وهى -دون شك- وجهات نظر وليست صورًا فوتوغرافية صادقة، لكنها تعطى صورة عن جو العصر. عناوين الدوريات ذاتها يبدو كل منها معلنا عن مشروع أو فلسفة. كما أن المفردات المستعملة دليل إضافى آخر. وهكذا فإن دورية "**الممثلون**"، وهى مجلة أخبار مسرحية صدرت عام ١٩٨٢، أصبحت عام ١٩٨٨ تصدر باسم "**المؤلفون/الممثلون**". وإذا كان بعض هذه المجلات تنشر بانتظام أو فى مناسبات معينة نصوصًا جديدة، فمن النادر الحديث عن الكتابات فى هذه المقالات الافتتاحية، على الأقل بشكل واضح صريح.

المسرح الشعبى

"العودة إلى مسرح التعليق"

صدرت هذه المجلة بين عامي ١٩٥٣ و١٩٦٤ بإشراف "روبير ڤوازانى". ومن أوائل لجان التحرير: رولان بارت، بيرنار دور، جى دومور، جان دوڤينيو، هنرى لا بور، جان بارى. وكانت المجلة فى بداياتها قريبة من أهداف جان ڤيلار والمراكز الدرامية الأولى.

"هل من المعقول أن الثورة الفرنسية، أو الحرب العالمية، أو انهيار هتلر، على سبيل المثال، هل من المعقول أن هذه الأحداث لم يكن لها صدى فى المسرح ؟ ذلك لأن المسرح لم يعد مرآة للأحداث، ذلك المعلق الكبير الذى كان فى الزمن الماضى، على أيام إسخيلوس وشكسبير، يتقوقع، كما قلنا، ويقتصر على أن يكون مادة تسلية وترويح هابطة. ومهما بلغت ردود الأفعال هذه من العظمة فإنها لن تجعلنا ننسى الجوهر: تناسق كبير انفصمت عراه، انفصمت على حساب الجمهور. لقد كان المسرح جامعًا كبيرا للجماهير، مثل السياسة والرياضة اليوم.

(...)

من البدهى أن معيارنا الأول سيكون معنى العظمة، حتى لو من خلال عرض فى قاعة تسع مائة مشاهد، ومهما كانت الوسائل المتاحة. سوف نهتم بكل ما ينأى عن المظهريات الاجتماعية، عن كل ما لا يستهدف وحسب جذب شريحة من الجمهور، بكل ما سيعيد الشعر إلى المسرح. نحن على ثقة بأن المسرح سوف يصبح فنا شعبيا، أما عن الطريق الذى سيسلكه، فليس من اختصاصنا أن ندله عليه. كذلك ينبغى الوقوف أمام الميراث المهين الخاص بالأجيال الماضية، والوقت الكافى لتصفيته. كذلك فنحن سوف نؤيد المجهودات التى قد تأتى فى أشكال بائدة، لكنها تلبى حاجة معينة، وتتفتح على الأمل فى المستقبل (...).

(عن المقال الافتتاحى للعدد الأول من "المسرح الشعبى"،
عدد مايو/ يونيو، ١٩٥٣)

العمل المسرحى

"تحديد جوهر الإبداع المسرحى بكل دقة ممكنة"

هذه الأعداد الدورية (كل ثلاثة أشهر) صدرت فى الفترة من عام ١٩٧٠ إلى عام ١٩٧٩ عن مدينة لوزان، ووزعت عن طريق دار نشر ماسبيرو. كانت أول لجنة تحرير تضم: دينى بابليه، إميل كوبفرمان، بيرنار دور، فرانسواز كورليسكى. وكان هدفها، على المدى الطويل، "تحديد مكانة العمل الإبداعى فى العلاقات الإنتاجية فى ذلك العصر".

> **(...) يحسنون الكلام، هنا وهناك، عن موت المسرح، بل ينددون بالطبيعية البالية، حتى لا نقول الرجعية، لكل عرض مسرحى. الحقيقة أننا منذ قرن من الزمان نشكو من "أزمة المسرح". ومع ذلك، فإن المسرح اليوم، بدلا من أن يتقوقع على نفسه ويتجمد، فإنه، وفى أكثر قطاعاته حيوية، لا يكف عن مساءلة نفسه وطرح قضاياه على بساط البحث. إن المسرح، وقد راح يبتعد عن أشكاله القديمة، يثبت وجوده حيث لا نتوقع أن نراه، بل فى مجالات تطغى عليها أبسط الحاجات (المعركة من أجل لقمة العيش)، ذلك لأن المسرح بالتحديد لا يوجد فقط حيث تعمل الهيئات المسرحية، ولأنه توسع وتنوع، بحيث أصبح تخصيص مجلة للنشاط المسرحى أمرًا ضروريًا، بل أصبح ملحًا أكثر من أى وقت مضى (...).**
>
> **ومن ناحية أخرى، نحن مقتنعون أن ثمة بلورة كاملة لتفكير متواصل ومتصل حول وظيفة النشاط المسرحى تمثل جزءًا لا يتجزأ من هذا النشاط، وذلك بدلا من كونه نوعا من التعليق العقيم. لقد لاحظنا دائمًا أن العرض المسرحى لم يعد هدفا فى ذاته . لقد أصبح سببا فى تبادل الرأى بين فريقين: المبدعين والمتلقين. فتعرض المبدعون من جانبهم لمناقشة البنَى الاقتصادية والاجتماعية التى اعتادوا العمل فى ظلها، والأمل فى أن يكون للجمهور دور**

فعال فى عملية الإبداع فى المسرح، كما هى الحال فى الأدب. لا ينبغى للنقد أن يعمل بمنأى عن العمل الفنى، وعليه أن يقول كلمته، حسب أساليب سنحاول توضيحها وتحديدها، فى إنشاء العمل الفنى، وفى تلقيه. سيكون طموحنا هو أن نحدد بكل دقة ممكنة جوهر الإبداع المسرحى: الطريقة التى يتيح بها المسرح، بوسائله التعبيرية النوعية، للمتلقين أن يروا واقعهم ويفهموه حق الفهم.

وهكذا، فإن مجلة "العمل المسرحى" لا تستهدف أن تكون منبرا لاتجاه مسرحى معاصر بعينه دون غيره، ولا أن تكون مجلة عامة تعكس الإنتاج فى مجموعه، وعنوانها يوضح ذلك تماما: إنه عمل يقوم على فحص المسرح وتأمله، باعتباره هو نفسه عملا نوعيا - منتجًا تاريخيًا انتقاليًا - حول الواقع الذى نريده لأنفسنا (...).

(عن المقال الافتتاحى للعدد رقم (١) من مجلة "العمل المسرحى" ، خريف ١٩٧٠)

المسرح / الجمهور

"تحليل عصره، والمناقشة والمجادلة"

هذه المجلة نصف الشهرية فى أخبار المسرح ودراساته موجودة منذ عام ١٩٧٤. وهى تصدر عن مسرح چينفيلييه، وهو مركز درامى قومى. ومع ذلك فهى تؤكد استقلالها. مدير تحريرها هو آلان چيرو.

(...) الأورام الكلامية، فى هذا المجال، كما فى غيره، تخلط الأوراق: "شعبى"، "احتفالية"، "إسهام الجماهير"، وغير ذلك مما يوهم بوجود نهضة لظاهرة المسرح، فى حين أن كل شىء جامد لم يتغير فى واقع الأمر. إن المسرح كما نرى، له طريقته النوعية، أى التى لا تتغير فى تحليل عصره، ويبقى أن

نكتشف الشروط التى تجعل الجماهير تستمع إليه بعيدا عن ضوضاء الأنماط والتحزبات.

دعونا نقولها، حتى لو بدا رأينا خياليا، قد يأتى يوم، يتجه فيه الناس فى عصرنا إلى المسرح يسألونه رأيه هو فى هذا الحدث أو ذلك، ويطالبونه بإيضاحات، أو على الأقل بصياغة تساؤلاتهم، ويكونون فى حاجة إليه كما هو فى حاجة إليهم.

المسرح اليوم أشبه بالمشعوذ الذى يعرض فنونه لكى يجذب الزبون، ويمتدح له بضاعته، ويتحدث عن ضرورتها وفائدتها. من المريح أن نتصور أن بعض كبار المسرحيين فى الماضى عرضوا على بساط البحث وسائلهم فى التعبير، وبذلك، أحدثوا تطورًا فى مجال إمكاناته بقدر ما كان يتسع مجال المعارف الإنسانية وتتعقد طبيعة العلاقات بين الناس.

نود ألا تكون مجلة "المسرح/ الجمهور" شبيهة بالمشعوذ؛ وإنما تصبح قادرة على أن تأخذ فى الحسبان الجهود المبذولة لبلورة الأداة الجديدة التى سوف تكون المكان والحدث الذى يعرف الجميع أنهم قادرون على أن يتناقشوا فيه ويتجادلوا (...).

(عن المقال الافتتاحى للعدد رقم (١) من مجلة "المسرح / الجمهور"، سبتمبر- أكتوبر، ١٩٧٤)

فن المسرح

"العمل الدرامى لغز وعلى المسرح أن يحل رموزه"

صدرت هذه المجلة عن مسرح شايو القومى فى الفترة من عام ١٩٨٥ حتى عام ١٩٨٩، حينما كان أنطوان ڤيتيه مديرا له. تولى إدارة تحرير المجلة جورج بانو.

حينما ينقضى كل شىء، سوف نتطلع إلى عصرنا هذا، إلى هذه السنوات الثلاثين أو الأربعين، باعتباره العصر الذهبى للمسرح فى فرنسا. فنادرا ما رأينا مثل هذا الكم من التجارب، وتعارضت مثل هذه الكمية من الأفكار. سراب أو كتابة، عقيدة أو انصراف، إعادة قراءة أو نفض للغبار عن الكلاسيكيين، ثورية أو سخرية، أساطير مشاهير، عظماء بلا مسرح، مسرح بلا جمهور، كل ذلك فى مزيج مضطرب (...)

المسرح ساحة صراع، صغيرة جدا، ولكن يعرض فيها دائمًا تاريخ المجتمع، وهى بالرغم من ضيقها تعد نموذجا لحياة الناس، متلقين أو غير متلقين. المسرح مختبر الأنماط السلوك البشرية، مستودع للأعمال والأصوات، مجال تجريب لأعمال جديدة، لطرائق جديدة فى التعبير، كما كان يحلم ميرهيرود - حتى يتغير الإنسان العادى، من يدرى ؟

المسرح معارضة لصورة إنسانية. هذه المعارضة الظاهرية ينبغى أن تمتد إلى المعارضة المكتوبة. النص المسرحى لا قيمة له إلا بما يتضمنه من مفاجأة غير متوقعة، ولا يمكن تمثيلها. العمل الدرامى لغز وعلى المسرح أن يحل رموزه، وقد ينفق فى ذلك زمنا طويلا. لم يكن هناك أحد يعرف كيف يمكن تمثيل كلوديل فى بدايته، ولا تشيكوف، إن ما يغير المنصة وأداء الممثل هو محاولة تمثيل المستحيل. وهكذا كان الشاعر الدرامى منشأ التغيرات الشكلية فى المسرح. إن عزلته، وقلة خبرته، بل عدم مسئوليته، أشياء غالية نقدرها حق قدرها. ما حاجتنا إلى مؤلفين مدربين عارفين بتأثيرات الإضاءة ومواصفات المنصة ؟ إن الشاعر لا يعلم من ذلك شيئًا، ولا يتوقع شيئًا. على الفنانين الأداء. وهكذا، ومع مرور الزمن، كلوديل الذى كنا نظنّه مملاً صار يتدفق بالحياة.

إن فن المسرح عملية ترجمة: صعوبة النموذج، غموضه يستفز المترجم للإبداع فى لغته هو. الممثل فى جسده وصوته. والترجمة بمعناها الأصلى

للأعمال المسرحية تقدم مثالا على البؤس الناتج من كثرة الممارسات الكسولة للاقتباسات التى عملت من أجل إرضاء ذوق أى نوع من الجماهير. صحيح أن ذوق الأغلبية له من يدافع عنه ويحميه (...) .

(عن المقال الفتتاحى للعدد رقم (١) من مجلة "فن المسرح"،

(أكت سود/ مسرح شايو القومى، ربيع ١٩٨٥)

ثانيا: هنا والآن

فى الماضى وفى مكان آخر

هل يكتب المؤلفون المسرحيون اليوم عما يجرى فى الوقت الحاضر، عن النشاط السياسى والاجتماعى الساخن، أو يختارون الابتعاد؟ ذلك ما يواجه المؤلفين المسرحيين المعاصرين، وهم نادرا ما يتأكدون أن أعمالهم ستعرض على المسرح على الفور. إن القضية دراماتورجية وأيديولوجية، فهى تبسط العلاقة بنظام الإنتاج وبالعرض، كما أنها تتعلق باختيار اللغة الفنية. وفى العادة لا يعد المسرح أفضل دعم للوضع الراهن. ولكن يحدث أيضًا أن بعض النصوص التى تعتمد على الماضى تشيخ أسرع من تلك النصوص المكتوبة عن الحاضر، وتصبح نصوصا "تاريخية". القضية أيضًا تتعلق بالإخراج وبقبول الجماهير.

برتولت بريشت

"حياة الناس الاجتماعية تحت جميع الظروف"

يستعمل بريشت الشكل الحوارى فى "شراء النحاس"، حيث الفيلسوف والممثل، والممثلة، والدراماتورج، ومهندس الإضاءة يتناقشون حول فنونهم وتطورها. ويتناول الحديث الأشكال الجديدة، وإنتاج الوسائل التى تنشأ بين الناس، وهنا حول ما يجرؤ أن يقدمه المسرح.

الدراماتورج:

(...) والخدمات التى قدمها (المسرح) للمجتمع، لقد قدمها

فى مقابل فقد الشعر كله تقريبا. لم ينتج ولو حكاية واحدة عظيمة يمكن مقارنتها بحكايات الأقدمين.

الممـــــثل:

حتى ولو شخصية واحدة عظيمة.

الدرامـــاتورج:

لكننا نعرض بنوكا، وعيادات، وشركات بترول، وساحات معارك، وأحياء فقيرة، وفيلات مليارديرات، وحقول قمح، وقاعات محاضرات، باختصار، كل الواقع الممكن. فى مسرحنا ترتكب الاغتيالات، وتبرم العقود، ويرتكب الزنا، وتنجز الأعمال العظيمة، وتندلع الحروب، ويموت الناس فيها، ويتناسلون، ويشترون، ويبيعون، ويزيفون. باختصار، عرض فيه حياة الناس الاجتماعية تحت جميع الظروف. نحن نلجأ إلى كل ما يحدث "إيفّيه"، ولا نتردد أمام أى جديد. لقد تمكنا منذ زمن بعيد من الإطاحة بجميع القواعد الجمالية. فالمسرحيات أصبحت تتألف أحيانا من خمسة فصول، وأحيانا من خمسين. وفى بعض الأحيان تضم المنصة فى وقت واحد خمس منصات مختلفة. ونهاية المسرحيات تكون سعيدة أو تعيسة. بل لدينا مسرحيات يمكن الجمهور أن يختار نهايتها. وزيادة على ذلك، ففى بعض السهرات يكون التمثيل فى منتهى الشياكة، وفى بعضها الآخر طبيعيا تماما. وليس من المستبعد أن تكون الأوبريتات تراجيدية، والتراجيديات تحتوى على "أغانٍ" خفيفة. وفى ليلة، يمكن أن تشاهد فوق المسرح منزلا بجميعِ تفصيلاته حتى ماسورة الموقد، وفى ليلة أخرى يوحون إليك ببورصة غلال بواسطة ثلاثة عروق من الخشب. يذرفون الدمع على بهلواناتنا، ويضحكون بملء أشداقهم أمام

التراجيديات. باختصار، كل شيء عندنا مباح، وأكاد أقول: بكل أسف.

الممـــــــثل:

وصفك كثيب بعض الشيء. يعطى انطباعًا بأننا لا نعمل بطريقة جادة. ولكننى أستطيع أن أؤكد أننا لسنا مهرجين مطيورين (...).

("شراء النحاس" من كتاب "كتابات عن المسرح"، آرش، ١٩٦٣)

هينر مولر

"حـــوار مع المـــوتى"

هينر مولر واحد من أكثر المؤلفين إزعاجا وإثارة خلال نصف القرن الأخير. كان يعيش فى ألمانيا الشرقية فى الوقت الذى ظهر فيه الحديث الذى يتحدث فيه عن علاقته بالنصوص القديمة وتعامله معها.

هـــــ. م:

كل نص جديد متصل بكثير من النصوص السابقة لمؤلفين آخرين، كما أنه يغير نظرتنا إليها. وتعاملى مع موضوعات ونصوص قديمة هو أيضًا تعامل مع "بَعْد"، أى، إذا شئت، حوار مع الموتى.

س :

هل سبق لك أن اخترعت موضوعا دراميا ؟

هـ . م:

لا أعتقد. لا. هناك نص لكارل شميت عن "هاملت". تقول نظريته إننا لا يمكن أن نخترع صراعات تراجيدية لا يمكن إلا أن نتناولها من جديد ونغير فيها. كما فعل الإغريق أو شكسبير. هو نفسه لم يخترع. ويقول شميت: إن ظهور الزمن فى الأداء يمكن أن يولد صراعات تراجيدية إذا كنا نقصد بالمسرح اللعب بمعطيات موجودة. وحينما يظهر الزمن فى الأداء من الممكن أن تظهر مجموعة تراجيدية. ولكن لا نكون قد اخترعناها.

س :

ما شعورك ككاتب منغلق وغامض بنوع خاص، لشخص يحرك فوق المنصة ألغازًا عالمية كبرى، تظل بلا حلول، ولا تقدم سوى تأويلات ؟

هـ . م:

ألا يرجع ذلك إلى الجمهور الذى يرفض المسرح كواقع مجرد لا يعكس واقع الجمهور، لا ينسخه ولا يكرره ؟ لقد أوشكت الطبيعية أن تقتل المسرح بسبب استراتيجية النسخ هذه.

س :

وحكايات بريشت الخرافية ذات المغزى ؟

هـ . م:

أليست هى أيضًا امتدادًا للطبيعية. بدلا من العالم، هى عرض متصور عن العالم.

س :

إذن أنت لا تؤمن بالحكاية الخرافية ذات المغزى ؟

هـــــ . م :

ألبتة. كان بريشت عبقرية شعرية دفعته أوضاع العالم أو قذفت به إلى الكتابة الدرامية. وقد حاول أن يزعج، وهذا أدى إلى الحكايات الخرافية.

(لقاء مع هينر مولر نشر فى مجلة "دير سبيجل" عام ١٩٨٣، ثم فى عام ١٩٨٤ فى مجلة "المسرح/ الجمهور")

ميشيل ڤيناڤيه

"تشريب الحاضر"

فى قاموس صغير عن الكتابة اليومية، يتحدث ڤيناڤيه عن أسلوبه فى العمل، وبالذات هنا تحت مادة "معاصر". وهناك نص آخر يقدم "**الحجّاب**" (١٩٥٧) التى كتبها فى أثناء حرب الجزائر، وهو صدى للأول، ويوضح ما يطلق عليه المؤلف أحد مواطن العجز عنده، وهو ضعف الذاكرة .

تبعًا لمذكراتى عن محاضرة بارت فى الكولليج دى فرانس، فى ١٦ديسمبر٧٨) على الإنسان فى أثناء الكتابة أن يأخذ فى الحسبان مواطن العجز الخاصة به. موطن العجز الذى يخصنى يتمثل فى ضعف الذاكرة. فالمادة التى أعمل فيها، المادة الوحيدة المتاحة، هى الحاضر. فهل يمكننا عمل سرد، أو رواية من الحاضر ؟ الحاضر هو ما يلتصق بى. الأنف فى المرآة، لا نستطيع أن نراه. كيف نقتنص الحياة المعاصرة، الحياة المعاصرة ؟ يمكن أن نكتب الحاضر. كيف ؟ بتسجيله كلما وقع لنا. مثلا، فى شكل شظايا محادثة، الإشارة إلى أو عزل شىء ما فى خضم اللغة المتدفقة. بقى أن نمرر شظايا فى المسرحية. من المتقطع إلى الفيض. من الجزئى إلى الشىء المشكّل. المنهج: نتصرف كما لو كان هذا ممكنا، فربما تتم المسرحية فى غياب موضوعها.

الحجّاب: مذكرات بعد ثلاث وعشرين سنة. ١- المسرحية: كتبت فى خريف ١٩٥٧، فى أثناء الأسابيع التى شهدت وقوع أحداثها. وهى تستهدف أخذ الحاضر الراهن فى الحسبان دون أية مهلة. الأخذ فى الحسبان، أو بالأحرى التشريب كما يحدث فى المطبخ، وأسلوب تشكيله قريب من العمل فى المطبخ. خلال الأسابيع التى استغرقها العمل كان المؤلف يقسم وقته إلى نصفين: فترة ما بعد، الظهر والمساء يقوم خلالها بتصفح كمية كبيرة من الصحف، ويقص منها مقالات وصورًا ويجمعها فى دفاتر (يملأ). وفى الصباح كان يكتب (يفرّغ). وحتى يتجنب ما قد يحدث من تفكك من جراء هذا المنهج، التزم بالتقيد بكل دقة بهيكل مسرحية قديمة هى "أوديب فى كولون" لسوفوكليس باعتبارها بنية محايدة.

تم كتابة المسرحية تحت إلحاح من بلانشون ليخرجها على الفور، فكان على المؤلف أن يسرع فى عمله. غير أن بلانشون وفريقه ترددوا فى الأمر ثم أعرضوا عنه. ولم يوافق أى مسرح على عرض المسرحية طول العشرين عاما التالية. وعندما عرضت عام ١٩٨٠ كانت قد أصبحت شيئًا آخر، إذ تحولت من مسرحية تواكب الحاضر الراهن إلى مسرحية تاريخية تقريبا. والسؤال هو كيف ستتكيف (المطبخ مرة أخرى) مع هذا التحول.

(كتابة يومية (١٩٨٠) والحجّاب: مذكرات بعد ثلاث وعشرين سنة (١٩٧٩)، لير تياترال، لوزان، ١٩٨٢)

أنطوان ڤيتيه

"المسرح فن يتكلم عن مكان آخر وعصر مضى"

لا ينفك المخرج أنطوان ڤيتيه يذكّر أن وظيفة المسرح هى أيضا المحافظة على أشكال الماضى، وأن استقبال الأحداث الحاضرة من قبل الجمهور يكون فى بعض الأحيان غير متوقع. النص الوارد هنا يرجع إلى عام ١٩٨٦ فى أثناء مداخلة من

فيتيه فى مهرجان آفينيون فى ندوة بعنوان "يومية حول النشر المسرحى" للمؤلفين المعاصرين، كان يرأسها ميشيل فيناڤيه، ومن ثم كان طابع لغة الحديث الشفهى غالبة على الكلام.

(...) المسرح، كشكل، مرتبط فى اعتقادى، بالماضى. فنحن نروى تاريخ الماضى، ونرتدى ثياب الماضى، وننهج أسلوب تعبير ماضيًا، أسلوب حياة لعصر مضى، أشبه بالحفريات الحية.

المسرح ليس هنا يتحدث عن هنا والآن؛ وإنما عن مكان آخر، وعصر مضى. معنى ذلك أن المسرح لا ينبغى بالذات أن يحاول أن يتحدث عن هنا والآن؛ وإنما مهمته أن يتحدث عن مكان آخر، وعصر مضى، أو أن يتحدث عن مكان آخر الآن، أو هنا فى عصر مضى، وإلا مات المسرح إذا حاول أن يتحدث عن هنا والآن. صحيح أن هذه إحدى وظائف المسرح، وليست أقل وظائفه شأنا، أن يكون مستودع أشكال الماضى، يسهم فى المحافظة على الأشكال (....) وأخيرا عدم التحدث عما هو "كائن"؛ وإنما التحدث عما هو "غير كائن". شكسبير، أنا أتصور الهجوم الذى تعرض له على إثر عروضه الأولى، هجوم اليساريين فى عصره: "أنت لا تتحدث عن الحياة اليوم!"، ونستطيع أن نقول إن شكسبير، هو على الأقل، كان يتحدث عن أحداث معاصرة له، ولكنها عملية نسبية. فأحداث سانت بارتيليمى وقعت قبل مسرحية "هاملت" بثلاثين عاما. ومارلو تحدث عن أحداث سانت بارتيليمى، أما شكسبير فلا. ولم يتحدث عن الإصلاح. فى حين أن الإصلاح، عام ١٦٠٠، كان موضوع الساعة، أليس كذلك؟ شكسبير تكلم عن مشكلات إنجلترا قبله بمائة عام. هو أيضًا كان يحتاج إلى أن يتحدث عن مكان آخر.

التحدث عن مكان آخر، وعصر مضى. أعتقد أن هذه هى وظيفة المسرح. ولكنَّ هناك شيئا آخر. صحيح أيضًا أن المسرح، بالرغم من ميلى الشخصى إلى مكان الآخر، وعصر مضى، قد تحدث، فى تاريخه، أحيانا، عن هنا والآن، لكن اليوم، أعتقد أن الجمهور فى أغلبه لا ينتظر هذا من المسرح (...) فالحديث عن شيرنوبى مثلا، لا أتصور أنه من شأن المسرح، بل من شأن

السينما. فنحن لا نتوقع من المسرح أن يتحدث عن الزمن الحاضر (...) المسرح الذى يكتب اليوم ويتحدث عن زمن اليوم، مثل مسرح فيناڤيه، يتمتع بنجاح تقدير كبير؛ ذلك أننا لم نتوصل إلى أن نقنع الناس أن المسرح نفسه يمكن أن يضىء لنا جوانب من وضعنا. وهذا تأثير غريب، أعتقد أنه يخص فرنسا.

(هنا والآن، فى مكان آخر وعصر مضى، هنا وفى عصر مضى، فى مكان آخر والآن، مسرح الأخطار، جاليمار، ١٩٩١)

ثالثا: الواقع والمسرحى

لا ينفك الجدل قائمًا على مختلف الوجوه حول العلاقة بين المسرح والحياة، بين المسرحى والواقع. ولو حدث أن افتتن المؤلفون ببعض الصور "من الحياة"، فإن كثيرًا منهم يتساءل عن المسافة الكافية بين ما يبدو جذابا فى العالم وما لا يبدو كذلك فوق منصة المسرح، عن درجة التجرد الضرورية فى الفن المسرحى، عن المسافة التى لا بد منها بين الكتابة والعالم، بين المنصة والكتابة.

ارتور آداموف

"الصورة المدهشة ليست بالضرورة مسرحية"

بعد أن شارك آداموف فى الحركة السريالية، بدأ يكتب للمسرح عام ١٩٤٥. وخلال المرحلة الأولى من الكتابة حاول أن يتخلص من الأشكال البرجوازية فى المسرح. أما بعد عام ١٩٥٤ فقد صنف ضمن كتاب المسرح السياسيين. وحينما كتب السطور التالية كان لا يكف عن التأمل فيما يكتب.

الكتابة للمسرح:

(...) منذ عشر سنوات وأنا أكتب للمسرح. الأسباب الحقيقية التى دفعتى إلى ذلك، لا أعرفها جيدا، ولا أشعر بأية حاجة إلى الحديث عنها. كل ما أريد أن أقوله، هو أننى فى تلك الفترة كنت أقرأ سترندبيرج كثيرا، وبالذات مسرحية "الحلم"، وسرعان ما فتننى طموحه الشديد. ولعل بسبب سترندبيرج اكتشفت فى المشاهد اليومية العادية، وبنوع خاص، مشاهد الشارع، مشاهد من المسرح. أول ما كان يدهشنى حينئذ، كان طابور المارة، العزلة فى التماس، والتنوع الرهيب فى أقوالهم، التى كنت أتسلى بألا أسمع منها إلا شذرات، كانت

تبدو لى بربطها بغيرها من الشذرات تشكل كلاً طابعه المجزأ كان يؤكد الحقيقة الرمزية.

كل ذلك كان سيظل مادة لتأملات غامضة، لو لم أشهد ذات يوم حادثا تافها فى ظاهره، ولكننى قلت من فورى: "هذا هو المسرح، هذا ما أريد عمله." رجل أعمى كان يسأل الناس، ومرت بجواره فتاتان دون أن ترياه، واصطدمتا به عن غير قصد، وكانتا تغنيان أغنية تقول: أغمضت عينىّ، ما أحلى ذلك...". حينئذ خطر لى أن أعرض على المسرح، وبكل غلظة ممكنة، عزلة البشر، وعدم التواصل بينهم. وبمعنى آخر، استخرجت من ظاهرة حقيقية، شيئًا غيبيا أو ميتافيزيقيا. وبعد ثلاث سنوات من العمل والتعديلات والتبديلات – كان أولها يعرض الأعمى نفسه على المسرح! – كتبت مسرحية "التقليد الساخر".

وحينما أقرأ اليوم هذه المسرحية، ودون الحديث عن عيوب بنائها التى دائمًا تكون فى أول مسرحية؛ وجدت أننى استسهلت الأمر. كنت أنظر إلى العالم كأنى طائر يطير، مما سمح لى بخلق شخصيات قابلة لأن يحل بعضها محل بعض تقريبا، متشابهة دائما، باختصار، دمى أو عرائس. كنت أعتقد أننى أنطلق من تفصيلات واقعية جدا، من محادثات عائلية، كنت أنطلق من فكرة عامة كانت تريحنى؛ وهى أن جميع المصائر تتساوى، أن رفض الحياة (ن) وقبولها الأبله (الموظف) يفضيان كلاهما، و بالطرق ذاتها، إلى الفشل الذى لا مفر منه، إلى الدمار الشامل. مثل هذه الموازاة، عرفت اليوم أنها غير صحيحة، وبالتالى ليست مسرحية. إن الصورة المدهشة ليست بالضرورة مسرحية (...).

(عن التصدير المبدئى للمجلد الثانى من

مسرح آداموف، جاليمار، ١٩٥٥)

صمويل بيكيت

"ليس هناك تصوير زيتى. ليس هناك سوى لوحات"

فى "**العالم والبنطلون**" التى كتبها بيكيت عام ١٩٤٥، يتحدث عن التصوير بمناسبة معارض أبراهام وجيراردوس ڤان ڤيلد. يمكن أن نسمع بعض أصداء فى هذه التأملات لما يتعلق باستقبال النصوص المعاصرة التى نسمع أحيانا من يقول عن أصحابها: "إنهم لا يجيدون الكتابة "، والضمير "هم" هنا يُقصد به هواة التصوير الزيتى الذين نحذرهم من التصوير التجريدى، والذين نمنعهم من الاستمتاع بالنظر إلى اللوحات.

> **المستحيل جعل بالذات شرائح كاملة من التصوير الحديث تبدو محظورات أو تابوهات.**
>
> **المستحيل جعله يختار، يدافع عن، يقبل بالكامل، يرفض بالكامل، يكف عن التطلع، يكف عن الوجود، أمام شيء كان من الممكن أن يحبه بكل بساطة، أو يجده قبيحًا، دون أن يعرف السبب.**
>
> **نقول له:**
>
> **لا تقترب من الفن التجريدى، هذا من عمل بعض الغشاشين الخائبين. ما كان بمقدورهم عمل شيء آخر. يجيدون الرسم. و"إنجر" قال إن الرسم هو الطريق القويم للفن.**
>
> **وهؤلاء لا يجيدون التصوير. و"ديلاكروا" قال إن التلوين هو الطريق المستقيم للفن. لا تقترب منه. إن طفلا صغيرا يمكن أن يعمل مثله.**
>
> **ماذا يهمه هو إذا كانوا غشاشين، ما داموا يقدمون له المتعة؟ ماذا يهمه إذا كانوا لا يجيدون الرسم؟ هل كان سيمابو يجيد الرسم؟ ماذا يهمه إذا كان**

الأطفـال يمكنهم أن يعملوا هذا العمل. سيكون رائعا. مـاذا يمنعهم من ذلك؟ آباؤهم ربما. أم لم يكن لديهم الوقت؟ (...)

نقول له:

"لا يحق لأحد أن يهجر التعبير المباشر إلا من كان عاجزًا عنه. التصوير بالتشويه هو ملاذ جميع الفاشلين".

مـثل هذا الفنان قـد يمنع من العـرض، بل من العمل، إن لم يثبت أنه مـر بعدد معين من السنوات الأكاديمية.

مثل هذا الغثاء كان يحيى قبل خمسين عاما، الشعر الحر.

نقول له:

بيكاسو جيد. يمكن أن تثق به.

ذلك بعض ما نقوله للهاوي.

لا نقول له أبدا:

"ليس هناك تصـوير زيتي. ليس هناك سـوى لوحـات. وهذه ليست سندوتشات، فهي لذيذة وغير سيئة. كل ما يمكن أن يقال عنها إنها تعبر عن اندفاعات عبثية وغامضة نحو الصورة، وإنها تتوافق إلى حد ما مع بعض التوترات الداخلية. أما أن تقرر بنفسك درجة التوافق، فلا مجال لذلك، لأنك لست مكان التوتر المشدود".

هو نفسه لا يدرى من ذلك شيئًا فى أغلب الأحوال. إنه مجرد عامل مساعد لا مصلحة له، لأن المكسب والخسارة متساويان فى اقتصاد الفن، حيث كل حضور غياب. كل ما يمكن أن تعرفه عن لوحة ما هو كم تحبها (ولو لزم الأمر لماذا إذا كان هذا يهمك)، ولكن ربما هذا أيضًا لن تعرفه، اللهم إلا إذا أصبحت أصم ونسيت حروفك (...).

(العالم والبنطلون، مينوي ، ١٩٨٩، عن كراسات الفن، ١٩٤٥)

جان جينيه

"ليس المسرح توصيفا لحركات الناس اليومية من الخارج"

كانت أولى مسرحيات جينيه "**الخادمتان**"، وقد أثارت ضجة. ويرى جينيه أن المسرح فى الأصل زيف. لا يمكن أن نعرض فيه أى شىء حقيقى. والتمسرح هو الشرط اللازم لإنجاز الكتابة.

لا ينبغى أن تصعد الممثلات فوق المنصة بإشارتهن الجنسية الطبيعية، ويقلدن نجمات السينما. الإثارة الجنسية الشخصية فى المسرح تدمر العرض. فالمرجو من الممثلات إذن، كما يقول الإغريق، ألا يضعن جنسهن فوق الطاولة.

لست بحاجة لكى أركز على الأجزاء"المؤداة" والأجزاء الصريحة: سيكون بوسعنا علاجها، واختراعها عند الحاجة.

أما الأجزاء التى يصفونها بأنها "شاعرية" فستلقى كأنها بداهة، كما يحدث عندما يرتجل سائق تاكسى باريسى كناية أو مجازًا بلهجة المهنة. فهى تأتى عفويا، من نفسها، كأنها نتيجة عملية رياضية: بدون حرارة خاصة، بل تقال بشىء من البرود أكثر من بقية النص.

ووحدة السرد ستتولد، ليس من رتابة الأداء؛ وإنما من التناسق بين الأجزاء المختلفة، المؤداة بشكل مختلف. وقد يظهر المخرج ما كان فى داخلى وأنا أكتب المسرحية، أو ما كان ينقصنى: إنه نوع من السذاجة، فنحن بصدد حكاية.

هؤلاء السيدات – الخادمتان والسيدة – هل يرتكبن سخافات، مثلى حينما أقف أمام المرآة، حينما أحلق لحيتى، أو فى المساء حينما أتعب نفسى، أو فى

الغاية حينما أعتقد أنى وحدى؟ هذه حكاية، أى نوع السرد المجازى يستهدف أولا، حينما كنت أكتبه، القرف من نفسى وأنا أشهر وأرفض أن أشهر إلى هويتى. والهدف الثانى، هو إحداث نوع من الضيق فى القاعة... حكاية... يجب أن نؤمن بها ونرفضها فى الوقت نفسه، ولكن حتى نؤمن بها يجب على الممثلات ألا يمثلن بطريقة واقعية.

مقدستان أو لا، هاتان الخادمتان وحوش، مثلنا تماما حينما نحلم بهذا الشيء أو ذاك. ودون أن أستطيع أن أقول ما هو المسرح بالضبط، فأنا أعرف جيدا أننى أرفض أن يكون: وصفا لحركات الناس اليومية من الخارج. أنا أذهب إلى المسرح لكى أرى نفسى، فوق المنصة (مصورًا فى شخصية واحدة، أو بمساعدة شخصيات متعددة، وفى هيئة حكاية) فى الحالة التى لا أجرؤ أن أرى نفسى فيها وأحلم بها. إذن على الممثلين أن يؤدوا حركات وتصرفات تسمح لهم بأن يظهرونى لنفسى، عاريا، فى عزلة، وبلا سعادة. شيء ما يجب أن يكتب: لسنا بصدد الدفاع عن مصير الخدم، فأنا أتصور أن هناك نقابة مختصة بذلك. هذا ليس من شأننا.

حينما عرضت هذه المسرحية أول مرة لاحظ ناقد مسرحى أن الخادمات الحقيقيات لا يتحدثن مثل الخادمتين فى مسرحيتى: وما علمك أنت ؟ أنا أزعم العكس، لأننى لو كنت خادمة، لتحدثت مثلهما. فى بعض الليالى.

لأن الخادمتين لا تتحدثان على هذا النحو إلا فى بعض الليالى، فيجب مفاجأتهما، إمّا فى وحدتهما، وإما فى وحدة كل منا (...) .

(كيف يتم تمثيل "الخادمتان"، "الخادمتان"،

أرباليت، ١٩٤٧، جاليمار، ١٩٨٧)

كلود ريجى
"تجديد الإحساس بالعالم"

اهتم المخرج كلود ريجى كثيرا بالكتابات المعاصرة، بكل من هارولد بنتر، وجيمس سوندرس، وبوتّو ستراوس، وبيتر هاندكه... وفى معارضته لكل واقعية، يحمل على العرض الفورى للأشياء، بوضعها فى الحاضر.

حينما نذهب إلى المسرح اليوم، نشعر أننا لا نزال فى القرن التاسع عشر، أى فى زمن العاطفية الكبرى.

نضيف إلى ذلك، أن كل المسرح، مثلا، الذى يسعى إلى تبرئة نفسه بالحديث، بصورة معينة، عن هتلر، وعن المعسكرات، كل ما يعمله هو أنه يواصل النظام الشمولى. فنحن ندد، ونأتى لنشاهد التنديد لكى نستمر مفتونين به. عن طريق نظام اللغة الثابتة التى لا تتغير، تستقر مرة أخرى هيمنة الأشياء. إن بداخل كل منا خيوطا من الشمولية، من التفرقة العنصرية. وحينما يتم التنديد بذلك بصورة مبتذلة، فإن المخرجين يوقظون كل هذه الدوافع. لقد سعدت كثيرا حينما رأينا "هاندكه" يحمل على هذا المسرح، كما حمل من قبل على الواقعية. ولقد رغبت دائمًا فى العمل على كتابات لا يزال مؤلفوها يكتبونها . وقد قابلت كتابا يرفضون الوعظ، ويتمسكون بالثورية فى الكتابة، قوة الفكر.

إن قضيتنا ينبغى أن تكون، فى رأيى، كيف نأخذ بيد كل منا لكى يجدد بنفسه، وبطريقة مستقلة، إحساسه بالعالم.

(فضاءات مفقودة، كارنيه، بلون، ١٩٩١)

رابعا: الصمت. الألفاظ. الكلام

تسلط اللغة هاجس كل المسرح المعاصر. وهو يتخذ أشكالا خاصة، تبعا لرجوعه إلى الجزع من أننا نتحدث دون أن نقول شيئًا، أو دون أن نكون على وفاق مع أنفسنا، أو إلى استحالة التحدث، أو إلى مواجهة دوار كلام دائمًا يؤوله من يسمعه. إن لغة هذا المسرح تقاس إذن بالنسبة إلى الصمت، بالطريقة التى يتحطم بها، بالأعطاب المفاجئة التى يكشف عنها، بالمعانى المضمرة التى يظهرها، أو بعدم القدرة على الكلام.

اوجين يونسكو
"الكلمـــــة تثـــرثر"

كيف يتسنى أن نقول كلمتنا مع الهروب من التفاهات، ومن الكلام المزخرف، والكلام الممل، وسيل الكلام، وعدم القدرة على الحديث لكى نقول كل ما هو عقيم أو مكرور. ذلك هو الجزع الذى يعبر عنه يونسكو وبعض المؤلفين المعاصرين فى مسرحهم.

كلمة واحدة تضمك على الطريق، كلمة ثانية تصيبك بالاضطراب، والثالثة تصيبك بالرعب. وابتداء من الرابعة يكون التشويش المطلق. لوجوس (الكلام) كان أيضًا الفعل، فأصبح الشلل.

ما الكلمة ؟ كل ما لم تتم معايشته بقوة شديدة. حينما أقول: الحياة تستحق أن نعيش من أجلها؟ فهذا أيضا كلام، لكنه على الأقل مضحك. لقد استطاع الجميع أن يلاحظوا كيف أن طلبة السوربون وكلية المعلمين والمحررين والصحفيين المتميزين وغيرهم من المثقفين التقدميين والأغنياء يتكلمون عن اللغة. لقد أصبحت حالة متسلطة. وإذا كنا نتحدث عن اللغة بهذا القدر،

فذلك لأننا مهمومون بما ينقصنا. منذ عصر بابل كان الناس يتحدثون أيضًا كثيرا عن اللغة، تقريبا كما نتحدث عنها اليوم. لقد أصبح الكلام ثرثرة. كل إنسان عنده ما يقوله.

الكلمة لم تعد تبين عن شيء. الكلمة تلغو وتثرثر. الكلمة أدب. الكلمة هروب. الكلمة تحول دون أن يتكلم الصمت. الكلمة تصم. بدلا من أن تكون فعلا تواسيك بقدر ما تستطيع لأنك لا تفعل شيئًا. الكلمة تستهلك التفكير. تفسده. السكون من ذهب. ضمان الكلمة يجب أن يكون الصمت. وا أسفاه! إنه التورم. وهذه أيضًا كلمة. يا لها من حضارة! يكفى أن تبتعد أسباب جزعى لكى أبدأ فى الحديث، بدلا من أن أحيط بالواقع، واقعى، الحقائق، لكى تكف الكلمة عن أن تكون أداة حفر. لا أدرى شيئًا بالمرة، ومع ذلك فأنا أقوم بالتدريس. فأنا أيضًا أريد أن أقول كلمتى.

(يوميات مفتتة، جاليمار، ١٩٦٧)

ناتالى ساروت

"هذا الطوفان من الكلام الذى يفتننا"

إخراج الكلمة فوق المنصة هو الشغل الشاغل لناتالى ساروت. محادثة عادية بين صديقين، فى المطعم، تصبح شلة خيط رهيبة من النيات، وأحيانا عملية قتل حقيقية.

(...) "الرعب" هو الكلمة التى تحدد بصورة غليظة ما تفرزه هذه الكلمات فى الشخص الذى يسمعها ولا يصدق أذنيه، ويراها ولا يصدق عينيه. يرى فى الآخر صورته هو، يرى نفسه، نعم، هو بنفسه يجرى ويتكلم ويصافح، ويتوسل...

لكن هذا أنا، أنت تتحدث عن أنا. أنا مثلك تماما. نحن متشابهان... "فى الهوى سوا.." فى الهوى سوا؟ ماذا قال؟ إلى أين قاده هذا التعبير الذى استعمله بطريقة آلية؟ أين؟ إنه لا يرى... كل شيء مضبب...

ولكن، كأن خيطا يخرج من شلة الخيط... ويسحب وراءه ... الحاجة نفسها فى الكلام، السرعة نفسها. الجزع نفسه. عندى... كما عنده... كلا. مستحيل... لقد أفلت، لقد انحل الخيط ... بعد ذلك وبشجاعة يعثر عليه... ويجمعه.

نعم. مثله. أنا مثله. كلنا سواء. يشد أقوى، وإذا بالشلة كلها تنحل... يصرخ: أنا مثلك. مثلك بالضبط. وأنت تعرف ماذا أكتشف. أنت تعرف ماذا أعتقد: صديقنا الذى نحبه كثيرا، لا ... حسنٌ، الأمر واضح، لا يحبنى.
(استخدام الكلام، جاليمار، ١٩٨٠)

جان بيير سارازاك

"الصمت اكتشاف أولانى"

الكاتب، وهو أستاذ جامعي ومؤلف درامى، يتحدث هنا عن مسرح ڤيناڤيه مع ربطة بالمؤلفين المهتمين بكلمة "الناس اللى تحت"، والذين يستعملون الصمت استعمالا غريبا يقترب من الفاجع.

الكتابة

بعد عدة عقود من الزمان، قد يقول الناس إن الصمت كان اكتشافا أولانيًا في المسرح في هذا القرن العشرين. لكن استعماله على المنصة لم يكمن في هذا الفعل "الضئيل" الذى برزت شساعته الفاجعية فى إخراج جاك لاسال لمسرحية "عمل في البيت": معضلة الكلمة التي تعرض للخطر حياة "الناس اللى

تحت". قبل الإعلان عن دمار اللغة فوق المنصة وفي الحياة – وإدراك آثار القهر الاجتماعي على أجساد الذين يسميهم كروتز "تحت المميزين" (وهم العمال والموظفون والمحكومون من البرجوازية الصغيرة) كان الصمت في بادئ الأمر يقوم مقام النجدة: كان معنى إضافيًا يضاف إلى اللغة. " الحياة الحقيقية، الوحيدة التي تترك أثرًا" على حد قول ميترلنك."لا تصاغ إلا من الصمت". صمت عميق، صمت "الحياة الحقيقية"المخصص لأفراد الصفوة، يمهر نفسيتهم السرية. الصمت الذي تقابله الألوان البيضاء، الخروق، خور اللغة، موانع الكلام في الدراماتورجيات الواقعية الجديدة.

في هذا التيار من الكتابة يشغل فيناڤيه مكانة مرموقة. ما من شك في أنه هو أيضًا يعتبر أن الطبقات المهيمنة هي وحدها (لأن هناك هدفا واحدا مشتركا: البقاء "فوق") صاحبة الامتياز، في الحياة وفي المسرح، في إخراج عبارات تنضبط وتتجاوب. ما من شك في أنه يعرف أن منصة "اللي تحت" تظل غريبة على جدلية اللغة، ممنوعة من الكلام، لكنه لا يتبنى، أمام صراع اللغات هذا، الموقف المتصلب الذي تعبر عنه مسرحيات كولتيس. تلك الطريقة الساخرة والقاسية التي يمزق بها الكاتب "اللي تحت"..."

("نحو مسرح أدنى"، تصدير لمسرح غرفة ميشيل فيناڤيه، لارش ١٩٧٨).

خامساً: المؤلف والنص والمنصة

المؤلفون الدراميون ينتمون إلى عائلة المسرح، ومع ذلك فعلاقتهم بالمسرح والفنيين فيه علاقة غريبة. إنهم ينظرون إلى المنصة وتقاليدها نظرة مختلفة تتسم بالدهشة أو النقد، متجاوزين فى ذلك حرصهم على "الدفاع" عن نصوصهم وأرضهم. وبالإضافة إلى صراعاتهم مع المخرج، فهم يتكلمون بصوت الشاعر الملتزم المدقق والمتشدد فيما يختص بالمنصة وبالممثلين. فالمسرح الذى يحلمون به ينبغى أن يتخلص من تقاليد المنصة ويزلزل عاداتها، لبلوغ غاية يوتوبية يكون فيها المخرجون أوفياء مخلصين، ويكون الممثلون مثاليين، وخشبة المنصة لا تطقطق أبدا.

جان چينيه

"عمل شاعرى، وليس عرضا"

فى أثناء تدريبات وعروض مسرحية "**الأستار**" التى قدمت أول مرة عام ١٩٥٦ على مسرح فرنسا من قبل فرقة رينو- بارّو، كان چان چينيه يرسل إلى روجيه بلان بصفة منتظمة، برسائل ومذكرات عمل أصبحت مشهورة، يحض فيها المخرج، ويشكره، وينصحه، ويهدده. رسائل دقيقة إلى درجة الهوس، تكشف عن اهتمام بالغ بالتفاصيل، وهى تروى علاقة چان چينيه بالمسرح، وعدم رضائه الدائم فى سعيه نحو "العمل الشاعرى".

من المؤكد أننى أجهل كل شىء عن المسرح، لكننى أعرف مسرحى بما فيه الكفاية.

حينما يصدر قاضٍ حكمًا، فلنطالب بأن يستعد لذلك بشيء آخر غير معرفة القانون. السهر، الصوم، الصلاة، محاولة انتحار أو اغتيال، يمكن كل ذلك أن يساعده على أن يكون الحكم الذى سيصدره حدثا خطيرا - أقصد حدثا شعريا. أن نطلب إلى قاضٍ كل ذلك، فهذا شيء كثير. ولكن، نحن؟ نحن ما زلنا بعيدين عن الفعل الشعرى. الجميع، أنت، وأنا، والممثلون، علينا أن نغوص طويلا في الظلمة، علينا أن نعمل حتى الرمق الأخير لكي نصل إلى شاطئ الفعل النهائى ذات مساء. وعلينا أن نغرق ونفيد من أخطائنا. والواقع، لا الجنون ولا الموت يبدوان لي، العقاب العدل لهذه المسرحية. ومع ذلك، فهاتان الإلهتان هما اللتان من الواجب إثارتهما من أجل أن تهتما بنا. كلا، لسنا أمام خطر الموت، فالشعر لم يأت كما ينبغى.

إذا كنت أريد ما وعدتنى به، الإضاءة الشديدة، فذلك حتى "يختم" كل ممثل اداءه ونصه فى تألّق، وأن يناهض فى ذلك أشد أنواع الإضاءة. كنت أيضًا أريد الإضاءة فى القاعة لكى يتم التواطؤ بين المنصة والقاعة. عمل شاعرى وليس عرضًا. جميل حتى بالمفهوم التقليدى للجمال. وحدها ماريا كازاريس، وبوسائلها الخاصة، أضاءت وتألقت في عرض البارحة.

فى رسالة أخرى، لا بد أنك فقدتها، قلت لك إن كتبى، مثل مسرحياتى، كتبتها ضد نفسى. أنت تفهم ما أريد أن أقول. من بين الأمور هذا الأمر: مشاهد الجنود مخصصة لإثارة - أكرر "لإثارة"- فضيلة الجيش الكبرى، فضيلته العظمى: الغباء. وأنا لا أستطع أن أنجح، بنصى وحده، فى عرض ما عندى، لا بد من مساعدتى. هذه التدريبات تضعنا حيث لا يصل الشعر أبدا.

لا بد أن نقر بأننا فشلنا. الخطأ يكمن فى أننا رجعنا عن غلوائنا، "فشّينا" كما "تفش" البالونة، وتصدر بعض الأصوات. كنا نريد أن نصدق أنها جذابة. وبدلا من النجاح انتهينا إلى الفشل (...).

مرات عدة، انصعت، من التعب والملل، أمام اعتراضاتك واعتراضات "بازو". إن معرفتك بالمسرح تكاد تجنبك أخطاء ذوق. أما جهلي بهذه المهنة فكان من الممكن أن يقودني إليها.

لا أزعم أن نص المسرحية المكتوب على درجة عالية من القيمة، ولكنني أؤكد لك أنني لا أجهل أية شخصية من شخصياتي - لا سير هارولد، ولا جيندارم. وأعلم جيدا أنني لم أسعَ إلى معرفتهم؛ وإنما لأنني خلقتهم فوق الورق، ومن أجل المنصة، فأنا لا أستطيع أن أنكرهم.

إن ما يربطني بهم شيء آخر غير الاحتقار أو السخرية. هم أيضًا يسهمون في تكويني. أنا لم أنسخ الحياة قط - حادثًا أو إنسانًا، حرب الجزائر أو المستعمرات - ولكن الحياة فجرت في داخلي. حاولت أن أنير الصور لو كانت حقيقية من خلال موقف أو شخصية. قال لي باسكال مونود، أحد أفراد خدمة النظام، إن الجيش لم يكن كاريكاتوريًا كما بينت أنا. لم يكن لدي وقت لكي أرد عليه بأننا هنا بصدد جيش أحلام مخطط على الورق، ونفذ بشكل أو بآخر، فوق منصة من خشب، أرضيتها تطقطق تحت الأقدام.

(رسائل إلى روجيه بلان، جاليمار، ١٩٦٦)

بيرنار - ماري كولتيس

"كنت دائمًا أبغض المسرح قليلا"

مع عشقه للسينما، فضل كولتيس أن يكتب للمسرح، فعلى أية حال، كانت "الحياة الحقيقية" هي التي تثير اهتمامه. وقد أخرج له جميع مسرحياته باتريس شيرو، لكنه كان دائما يطالب بكل وضوح بحرية المؤلف. المؤلفون المعاصرون موجودون، لكنهم محتاجون إلى أن تعرض مسرحياتهم على المسرح.

أرى بلاتوه المسرح مكانا مؤقتا تتهيأ الشخصيات لمغادرته. إنه مثل المكان الذى تعرض فيه المشكلة: هنا ليست الحياة الحقيقية، فما السبيل للهروب من هنا. المشكلات تبدو كأنها ينبغى أن تمثل خارج البلاتوه، كما هى الحال فى المسرح الكلاسيكى تقريبا.

السيارة، بالنسبة إلينا نحن جيل السينما، يمكن أن تكون فوق البلاتوه رمزًا لنقيض المسرح: السرعة، تغير المكان... إلخ. وتحدى المسرح يصبح: مغادرة البلاتوه للعثور على الحياة الحقيقية. نظرًا إلى أننى لست واثقا تماما أن الحياة الحقيقية موجودة فى مكان ما، وأن الشخصيات إذا غادرت المنصة لن تجد نفسها فوق منصة أخرى، وهكذا دواليك، لعل هذا هو السؤال الجوهرى الذى من أجله يستمر المسرح فى الوجود.

كنت دائمًا أبغض المسرح قليلا، لأن المسرح هو نقيض الحياة، لكننى أعود إليه دائمًا لأننى أحبه؛ لأنه المكان الوحيد الذى يمكن أن نقول فيه: هذه ليست الحياة.

كلا. أنا لا أكتب مسرحياتى كما تكتب سيناريوهات الأفلام. فى السينما كنت سأروى أشياء أخرى، وأكتب بأسلوب آخر. ليس وجود سيارة فى مكان ما يدل على أن هذه سينما. ليس شكل المكان، والديكور، والآلات التى تحدد الفارق؛ وإنما استعمالها والوظائف التى تؤديها. من المؤكد أننى أكتب مسرحيات تجرى أحداثها فى الخارج، لأننى لا أريد أن أكتب حكايات تقع أحداثها فى المطبخ، ولكننى متأكد أن مسرحياتى الثلاث لا يمكن تصورها إلا فوق منصة المسرح.

الأسلوب الذى يتصور به مخرج عرضا، والأسلوب الذى يتصور به مؤلف مسرحية شيئًا، مختلفان جدًا بحيث من الأفضل أن يجهل كل منهما الآخر، وألا يلتقيا إلا عند النتيجة. فيما يخصنى، كنت دائمًا أكتب وحدى، ولم أتدخل فى

الإخـراج. الاتفـاق مع المخـرج يكون فى مكان آخـر، بعـد كـتـابة النص وقـبل التدريبات (...).

أنا لست مشـاهدًا جـيدا للمسـرح - يمكننى أن أشـاهـد ألف فـيلم ردىء. ودائمـا أجد شـيئًا جيدا يمكن أخذه، في حين أنه فى المسرح ... يحـاولون فى أغلب الأحيـان أن يوضحوا لك معنى الأشـياء التى يحكونها لك، ولكن الأشـياء نفسهـا يحكونها بطريقة رديئة، فى حين أن المؤلفين والمخرجين مهمتهم هى أن يحكوها جيدا، ولا شىء غير ذلك. (...) .

المؤلفون

المخرجون يعرضـون من الريبـرتوار مسرحيات أكثر من اللازم. المخرج اليوم يعـد بطلا إذا عـرض مـسـرحـية لمؤلف مـعـاصـر من ضـمن ست مـسـرحـيـات لشكسـبير أو تشـيكوف أو ماريفو أو بريشت. ليس صحـيحا أن مؤلفين عمـرهم مائة عام أو مائتا عام أو ثلاثمائة يحكون قصصا معاصرة. من الممكن دائما أن نعثـر على بعض المعـادلات. كلا، لا يمكن أن يقنعونى بأن قصـصًا مثل قـصة الحب بين ليزيت وأرلاكان هـى قصص معاصرة. الحب اليوم مختلف، إذن ليس هو نفـسـه (...) أنا أول المعـجـبين بشكسـبـير وتشـيكوف ومـاريفو، وآخـذ منهم الدروس، ولكن، حتى إذا كان عصرنا ليس فيه مؤلفون من هذا النوع، فأنا أرى أن من الأفضل أن نقدم مؤلفًا معاصرا بكل عيوبه عن أن نقدم عشرة شكسبير (...) لا أحد، وبخـاصـة المخرجون، يحق له أن يقـول ليس هناك مؤلفون. من المؤكد أننا لا نعرفهم، لأننا لا نعرض لهم أعمـالهم.. والمؤلف الذى يجد فرصـة لعـرض أعمـاله اليـوم فى ظروف جـيـدة يعد سـعـيـد الحظ. كيف تريدون من المؤلفـين أن يكونوا أفضل، إذا كنا لا نطلب منهم شـيـئـا، ولا نحـاول أن نأخـذ أفضل ما يعملون؟ إن المؤلفين فى عصرنا جيدون كما أن المخرجين جيدون.

(مذكرات حول "عنبر فى الغرب"،

ضمن "روبرتو زوكو"، مينوى، ١٩٩٠)

ملاحق

مفاهيـــم أساسيـــة

المفاهيم الواردة هنا لا تصدر عن منظور تاريخى.
وإنما محدودة بسياق النصوص الحديثة والمعاصرة

عبث

"مسرح العبث"، تحت هذه التسمية العامة يُقصد الأعمال الخاصة بجيل من المؤلفين من النصف الثانى من القرن العشرين، وبالذات بيكيت ويونسكو وجينيه وآداموف وبنتر. ومع ذلك فمسرحياتهم تختلف فيما بينها، والنقد هو الذى جمعها تحت هذه التسمية. يجمع بينهم مقاطعتهم للأعراف الدراماتورجية القائمة وعرضهم لشخصيات فقدت معالمها الخاصة والميتافيريقية، وتهيم فى عالم من الشك. اللغة تهترئ، والفعل المسرحى فى الأغلب دائرى يفقد كل ضرورة له فى مسرح من "الغرابة المقلقة". يؤخذ على هذا المسرح الذى ظهر بعد الحرب العالمية الثانية، رؤيته التشاؤمية للوضع البشرى التى تستبعد أية إمكانية للتطور والتغير، حيث يقع هذا المسرح على هامش العالم الاجتماعى والتاريخى، فى "نو مانز لاند"، منطقة غير آهلة، بعد الكارثة.

غموض

العمل الفنى بطبيعته غامض، أى خاضع لكثير من التفسيرات. والمسرح المعاصر لا يؤمن بالمعنى المحدد، ولا بالشخصيات السوية، ولا بالحكايات الأحادية المفهوم. وتتسم أعمال كثير من المؤلفين بالميل نحو تزكية الغموض باستعمال بنية مفتوحة وحدوتة تستدعى أكثر فأكثر خيال الذين هم على علاقة

بالنص وبالعرض. هذا الغموض الذى يناقض "الرسالة" الخاصة بالعمل المغلق أو التعليمى، يمكن أن يذهب إلى حد إعطاء الانطباع بالتخلى عن أية وجهة نظر.

المسرح الضد

أطلق يونسكو على مسرحيته "**المغنية الصلعاء**" عنوانا فرعيا هو "مسرحية ضد" أو "ضد- مسرحية". وقد نحت النقاد على هذا التعبير تعبير "المسرح الضد" الذى يعتمد على أشكال دراماتورجية ترفض جميع مبادئ الإيهام المسرحى، وكل علاقة بالأعراف الدرامية المستقرة. وقد ظهرت التسمية مع مسرحية "**فى انتظار جودو**" لبيكيت، الأمر الذى يعبر عن البعد السلبى للمسرحيات التى ترفض التقليد والإيهام والبناء المنطقى، وتعمد إلى هدم المبادئ المعمول بها حتى ذلك الوقت فى المسرح البرجوازى.

ارسطى

المسرح الأرسطى فى رأى بريشت يعنى الدراماتورجية التى ترجع إلى أرسطو، والتى تعتمد على الإيهام والتقمص. هذا المسرح "الدرامى" (فى مقابل المسرح "الملحمى") يعتمد كذلك على الترابط والوحدة فى الفعل المسرحى والبناء حول صراع فى سبيله إلى التسوية عن طريق الحل. والمسرح المعاصر يخالف المسرح الأرسطى (ومع ذلك دون أن يكون "بريشتيا") بانصرافه فى أغلب الأحيان عن المبادئ التى تتعلق بالبناء والعرض والصراع والحل، مقترحًا بنًى مفجّرة ومفتوحة، أو بإعراضه عن مبدأ "الأنواع".

بريشتى

صفة مأخوذة من اسم بريشت، وتشير إلى دراماتورجية تستلهم مسرح بريشت، والتاريخية والتغريب، وذلك لأهداف أيديولوجية. والتاريخية تكمن فى التخلص من الحدوتة والرؤية الفردية للإنسان بعرضه وسط بعده الاجتماعى. ومجموعة الملابسات التاريخية تجعل منه كائنًا قابلا للتغير. أما التغريب فهو ينطبق على مجموع الوسائل الدراماتورجية التى تهدف إلى تقديم الشىء المعروض من زاوية غريبة، بطريقة تستخرج منه الجانب الخفى، أو الذى أصبح مألوفا أكثر من اللازم .

اعراف

كل دراماتورجية تعتمد على أعراف معينة، على مجموعة من الافتراضات الأيديولوجية والجمالية التى تتيح للمشاهد أن يتلقى العرض. والدراماتورجيات الجديدة المتتالية تحمل على الأعراف، وتستحدث غيرها بصورة مضمرة، بدونها يستحيل أى تواصل مسرحى. تلت ذلك مراحل أصبح فيها تلقى الأعمال المسرحية وقراءتها عملية حساسة جدًا، حينما يكون الجمهور لا يزال يعيش على الأعراف القديمة، ويعلن أنه عاجز عن قبول أخرى جديدة، ومن ثم فإن مسرح العبث حينما أزال الأعراف المستقرة، تعرض لعدم الفهم.

محادثة

يمكن إطلاق تعبير "مسرح المحادثة" على النصوص التى يكون فيها التبادل الاتصالى وتداعيات الكلمة تشكل وحدها جوهر الفعل المسرحى أو مجموعه.

وحينما تقلد الحوارات المحادثة وأساليبها فى سياق يكون الموقف فيه ضعيفًا أو مقصورًا تقريبا على الموقف الكلامى، فإنها، أى الحوارات، تكون قائمة على التداعيات التى يفرضها التبادل الشفهى. وهوية الشخصيات يمكن أن تنتصر على هوية "أشخاص يتكلمون"، وتعتمد على ما يقدمونه من المعلومات.

الإشارات التنفيذية

تشمل عناصر النص الثانوى التى تساعد على قراءة العمل الدرامى أو تمثيله. والنصوص اليوم تستبعد كل "تعليق " بصورة جذرية (ساروت وفينافيه).

مفجّر (مفتت)

المسرح المفجر يكون البناء فيه تفتيتيا، ضد توحيدى. والفعل المسرحى يجرى فى فضاءات وأزمنة مختلفة، مع خلق "احتمالات" و"افتراضات" تفتح المجال أمام المعنى، عن طريق الإكثار من الشروخ والفراغات التى تستدعى تدخل القارئ.

الإخبار

يهتم التحليل المسرحى بالإخبار على مستويين: مستوى الخطابات التى تصدر عن الشخصيات، والمستوى المضمر الذى يحتفظ به المؤلف للقارئ. بدلا من اعتبار أن الكلمة تذهب من تلقاء نفسها فى المسرح، تدرس ظروف صدورها، والافتراضات اللغوية والمواقفية التى تكشف عنها، والعلاقات التى تفترضها بين الشخصيات، وكذلك السمات المميزة لخطاب المؤلف الذى تشكل وحدته وتجانسه نوعًا من الصلة الوثيقة الكلية. هذا الشكل من التحليل يكون نشيطًا بنوع خاص فى مسرح يقوم على الكلمة.

ملحمي

المسرحى الملحمي يقابل (يعارض) المسرح الدرامى فى النظرية البريشتية التى تميز بينهما بندًا بندًا انطلاقًا من معايير جمالية وأيديولوجية. وتاريخيا، هناك بعض العناصر الملحمية تدخل فى الدراما حينما نكون بصدد الحكى بدلاً من العرض. ويميز أرسطو الملحمى (المحاكاة بالحكى) والدرامى (المحاكاة بالفعل). وثمة جانب من المسرح المعاصر يرفض الفئات الدرامية، ويرتبط بتقاليد السرد والحكى عند الحكواتى الشعبى، أو عن طريق أشكال مركبة للحكى على عدة مستويات تكثر من وجهات النظر، وتدعو القارئ أو المشاهد إلى التدخل. وكثير من النصوص اليوم تطبق أشكالا ملحمية فى كتابتها دون أن يكون للنصوص بالضرورة أية أهداف أيديولوجية، ونحن نجد فيها نوعًا من الحنين إلى التوجه المباشر إلى المشاهد والرغبة فى الحكى دون اللجوء إلى الأنواع الثقيلة أحيانا الخاصة بـ "المسرح الدرامى".

الدراماتورجية

فى الأصل هى "فن إنشاء المسرحيات". والدراماتورجية تقوم بدراسة كل ما يشكل نوع العمل المسرحى فى الكتابة، والانتقال إلى المنصة، والعلاقة بالجمهور. فهى تعمل إذن فى مجال توضيح الجماليات والأيديولوجيات، والأشكال، ومضمون العمل، وتَوَجُّه الإخراج وتنفيذه. والأيديولوجية المعاصرة تتناول التطورات الشكلية وعلاقاتها بالأفكار والمجتمع.

حدوتة

فى رأى أرسطو هى "مجموع الأحداث المنجزة". أما قاموس روبير فيعرفها بأنها "تسلسل الأحداث التى تشكل العنصر السردى للعمل الفنى". أما بريشت فيرى أنها "وجهة نظر فى التاريخ". فى النصوص المعاصرة، حيث الأحداث والوقائع نادرة، أو من الصعب تحديدها، فإن تشكيل العنصر السردى، وكذلك بلورة وجهة نظر معينة حول السرد، يمثلان مشكلة. وأيًا كان الرأى، فإن الحدوتة تبقى على الأقل فى شكل جزيئات من السرد أو مجموع الأحداث التى يكون من الصعب قياسها. وهناك ما يطلق عليها "الميكرو-حواديت" بمعنى السرود الضئيلة أو الجزئية، أو الحواديت الغامضة" حينما تتفتح أمام كثير من التفسيرات. ومن العسير التحدث عن مسرح تكون الحدوتة فيه غائبة تماما .

الشظية أو الجزئية

دراماتورجية الشظية أو التشظّى أو الجزئية ترتبط بالكتابة المفجرة، غير الجامعة التى ترفض تقديم وجهة نظر حاسمة حول العالم، بل هى تقوم بعملية تفكيك له، لعبة الملامح، على حساب الاكتمال السلس للعمل الفنى. فهى تحبذ الأجزاء بدلا من الكل، والتقطع بدلا من التسلسل. وهى تبلغ ذروتها حينما يؤدى تشكيلها المفجر إلى طريق مسدود، أو يكشف عن عجز معين.

النوع

تصنيف الأعمال الأدبية فى "أنواع"، وتقسيم العمل المسرحى إلى تراجيديا، ودراما، وكوميديا لم يعد مناسبا لحقيقة الكتابة اليوم. لقد استوعبت المنصة

جميع أنواع النصوص الموجودة، أيًا كان نظامها ، بل حتى دون الاهتمام بصبها فى قوالب مسرحية معترف بها. أما فيما يختص بالنصوص الدرامية، فهى تقع خارج نطاق الأنواع، وتشكّل مزيجا من السمات والموضوعات، والاستعمال العادى، والبارودى، جاعلة من ذلك كله مبدءًا للكتابة. ولقد أصبح من غير الممكن، أكثر من أى وقت مضى، التعامل مع الأشكال القائمة إلى درجة أننا أصبحنا نتحدث عادة عن "كتابات درامية" فى صيغة الجمع.

المحاكاة

منذ أرسطو حتى الواقعية كان مبدأ المحاكاة يعطى للمشاهد الإيهام بالواقع. وحتى لو كنا اليوم لا نزال بصدد الأعراف والتقاليد، فإن تفجر هذه الأعراف فى الكتابات المعاصرة يجعل مبدأ المحاكاة أقل مجاراة للحاضر الراهن، بل إننا اليوم نتحدث عن "إنكار" للواقع، فالإيهام لا يمكن أن يكون إلا إذا كان المشاهد ديالكتيكيا مدركا أنه فى مواجهة عالم المنصة المصنوعة، ومن ثم فإن ثورة الأفعال، والكتابة الشظيية، وظهور أزمة الشخصية، واستعمال البارودى أو التقليد الساخر جعل قسطا كبيرا من الكتابات اليوم لا يعير هذا المبدأ أى اهتمام ألبتة.

البارودى أو التقليد الساخر

المسرحية البارودية تحول النص المكتوب مسبقا بصورة ساخرة، وعن طريق الاستهزاء به بتأثيرات كوميدية. ومسرح العبث لجأ كثيرا إلى أسلوب البارودى مغيرا الأشكال المسرحية القائمة، ومستهزئا بالأعراف المسرحية. واستعمال ما

بعد الحداثة للشهادات أو "الاستشهادات" زاد من انتشار البارودى، وذلك بتضمين الأعمال المسرحية شظايا لا نعّرف بالضبط إذا كان استعمالها بغرض كوميدى بحت. كذلك فإن البارودى تنال أيضا من القيم المستقرة، وتخلق الظروف لفراغ تراجيدى حينما لا يصبح لأى شىء معنى، أو لا يمكن أخذه مأخذ الجد، ولا حتى اللغة، أساس التواصل البشرى.

الشخصية

إضعاف مفهوم "الطبع" أو "الخلق" (الكاراكتير) وتأثيرات التفكيكية انعكست على الشخصية. فالشخصية المسرحية، بعد أن ازدوجت، وانقسمت، وصارت هويتها باهتة، مجرد معين لإعطاء الأخبار، ساء وضعها فى النصوص، لكنها تعود إلى الحياة فى إصرار بمقدار ما يحاول الممثل - أو الممثلة - أن يضفى عليها من جديد جسدا فوق المنصة، وكيانا بشريا. أصبح من العسير تعرُّف الخطوط المحددة لها. كما أن هويتها الاجتماعية ذابت وتحللت فى أغلب الأحوال، كما أن التحليلات النفسية أصبحت لا تكفى لكى تأخذ فى الحسبان وظيفتها الدراماتورجية بوصفها "مفترق معنى" يجمّع كمًا من الخطابات. ولكن المسرح المعاصر لا يمكن مع ذلك أن يستغنى عن الشخصية، حتى لو تطورت النظرة إليها.

اليومى (المبتذل)
الاصطلاح النوعى للمسرح اليومى (المبتذل)

ينسحب على أشكال كتابية حساسة فى قبول ومسرحة اليومى المبتذل المستبعد تقليديا من المنصة بسبب الابتذال والتفاهة. فهو ليس بالضرورة واقعيا أو طبيعيا.

المعنى

تكوين"معنى" لأى نص مسرحى كان مادة كثير من الدراسات السيمولوجية والبنوية التى تميز بين المعنى الأول والتمثيل، بين شبكة المعانى النصية ومشروع الانتقال إلى المنصة. وفيما يتعلق باهتمامنا فقد اتهم مسرح العبث بأنه لا "يعنى" شيئًا، أو حرفيا ليس له أى معنى. ثم رجع النقاد عن هذا الاتهام بعد أن بُرِّزَ "فراغ" الأفعال المسرحية، وإساءة وضع الشخصية بالميتافيزيقية، وعدم التواصل. هذا الوضع المتشكك لا يزال يواجه جانبا من الكتابات المعاصرة باعتبار أنها لا تعتمد لا على سرد ظاهر، ولا على بنية محكمة. وحينما لا يكون المعنى ذائبا فى الحدوتة، فإن من الممكن إنشاؤه بمجرد القبول بأنه من النادر وجوده بصورة واضحة صريحة، وأنه ذائب فى أشكال تستدعى تعاون القارئ.

الموقف

تعيين الموقف فى نص معين يستوجب أن نصف بدقة مجموع العلاقات بين الشخصيات فى مرحلة من مراحل المسرحية، والاطلاع على السياق الفضائى-

الزمنى وملابسات الإخبار. و"فهم الموقف" أحد المعطيات التقليدية فى التحليل المسرحى. ولا تكون المهمة يسيرة حينما تكون المواقف أقل قوة وأقل "درامية"، أو حينما تكون العلاقات بين الشخصيات غير أكيدة، والفعل المسرحى يتسم بالجمود. إن المسرح اليوم ليس مسرح موقف وفعل بقدر ما هو مسرح تطغى فيه الكلمة فى سياق يصعب بلورته. هناك دائما مواقف، ولكن علينا أن نسلّم بأنها هشة وغير أكيدة، أو بالعكس، من الابتذال والرخص بحيث إن أهمية النص لا تقوم على الموقف بقدر ما تقوم على الحبكة.

المسرحانية

هى وصف ما يمكن عرضه على المنصة. ومن وجهة النظر التقليدية والنص، تقاس المسرحانية بوجود أشكال، كالحوار مثلا، تتلاءم مع المنصة، ووجود قوى متعارضة يرمز إليها بالشخصيات، وتحديات جلية واضحة فى العلاقة المستقرة بالكلمة، ومن ثم كان المسرح يختلف عن الرواية وعن الشعر. ومفهوم المسرحانية يتطور بقدر ما لا يكون الحوار المتتالى فرضًا فى الكتابة. وتتجلى المسرحانية أيضًا فى الاستعمال الخاص للغة، وإضعاف الأنواع، كما أن محاولات الإخراج هوّنت حدود ما كان يعرف بـ "النص المسرحى" إلى درجة أننا اليوم يمكن أن ننقل إلى المنصة أى نص. كذلك فإن المسرحانية أحيانا يقصد بها التركيز على الجانب الاستعراضى والمبالغة. ويشير ميشيل كورڤان فى "**القاموس الموسوعى للمسرح**" أن المفهوم، مع ما يتصف به من تجرد، له وجود فى التاريخ، وأنه ربما لا يكون هناك سوى اختلاف فى الدرجة، وليس فى النوعية، بين المظاهر المختلفة للمسرحانية.

معلومات بيوجرافية

آداموف، أرتور (١٩٠٨ - ١٩٧٠)

بدأ يكتب للمسرح عام ١٩٤٥. صنّفه النقاد ضمن كتاب "مسرح العبث" (البارودى أو التقليد الساخر) (١٩٤٧). كتب مسرحيات أخرجها فيلار وسيروّ وبلانشون. بعد ذلك تحول إلى المسرح السياسى باعتبار أنه أراد أن يعبر فى نصوصه عن "التاريخ الحى" (بنج بونج، ١٩٥٤. باولو- باولى، ربيع ٧١. سياسة المخلفات، جاليمار).

آن، كاترين

ممثلة، ومخرجة، وكاتبة. تتوسع فى استخدام الحوار المقتضب الذى يجرى على لسان الشباب: "عام بدون صيف" ١٩٨٨، أول نصوصها تأثرت فيه بحياة رينار. ماريا ريلكا (أكت سود بابييه).

مسرح الاكواريوم

فرقة مسرحية جامعية كوّنها جاك نيشيه عام ١٩٦٤، ثم أصبحت محترفة عام ١٩٧٠. اشتهرت فى السبعينيات بعروضها الجماعية حول موضوعات اجتماعية مثل "**تجار المدنية**" (١٩٧٢)، "**لن تسرق شيئًا**" (١٩٧٤) ، "**القمر الفنىّ**"(١٩٧٦).

آرابال، فيرناندو (من مواليد ١٩٣٢)

مؤلف إسبانى ناطق بالفرنسية. كتب بعض الروايات والأفلام وعددا كبيرا من المسرحيات عرفت باسم مسرح الرعب، أخرجها فى السبعينيات كل من فيكتور

جارسيا وجورج لافيللى. من بين أعماله: "**نزهة وأكلة فى الريف**" (١٩٥٩)، "**المعمارى وإمبراطور آشور**" (١٩٦٧)، "**مقبرة السيارات**" (١٧٦٩).

ازاما ميشيل

مؤلف، ومخرج، وممثل، ودراماتورج فى مسرح يورجونى الجديد (ديجون). كتب "**الحروب الصليبية**" (١٩٥٨) من منشورات آفون سين، ثم تياترال.

بيكيت، صمويل

كاتب إيرلندى، كتب بالفرنسية منذ عام ١٩٤٥ كثيرًا من "النصوص" من العسير تصنيفها. عدّه النقاد على رأس أحد فروع مسرح العبث باعتبار أنه قلب رأسا على عقب قواعد الكتابة الدرامية. قدمت أعماله فى كل مكان وبجميع اللغات بعد أن أثارت مسرحيته" **فى انتظار جودو**" (١٩٤٩) موجات من النقد العنيف. كتب بعد ذلك للمسرح "**نهاية اللعبة**" (١٩٥٦)،"**يا لها من أيام سعيدة**" (١٩٦١)، من منشورات مينوي.

بينيدتو، أندريه (من مواليد ١٩٣٤)

كاتب، وممثل، ومخرج، مقيم فى آفينيون، عكف على التنديد بالأوضاع السياسية والاجتماعية من خلال ثلاثين مسرحية تقريبا منها: "**التجار اليعقوبيون**" (١٩٧٦)، "**عذراء القاذورات**" (١٩٧٣)، من منشورات أوزوالد.

دانييل بينيهارد (من مواليد ١٩٥٤)

كاتب مسرحى وسكرتير عام المركز الدرامى في أنجير. فى نصوصه الحساسة، يميل أحيانا إلى "طبيعية جديدة". من مسرحياته: "**مسافرات**" (١٩٨٤) و"**الدب الأبيض**" (١٩٨٩)، من منشورات تياترال.

بيسنّيه، جان -مارى

وصفه بيرنارد دور بأنه كاتب مفتون بالمحادثة، و"المحاورة بين السلطة والكلمة". كتب: "**الوظيفة**" (١٩٨٧)، "**حفلة أجنبية**" (١٩٩١)، من منشورات أكت سود بابييه.

بونال، دينيز

أستاذة فى كونسرفاتوار باريس. مؤلفة لنحو عشرين مسرحية، منها: "**خفيفة فى أغسطس**" (١٩٧٤)، "**عواطف ومراعٍ**" (١٩٨٧)، من منشورات تياترال.

بريشت، بيرتولت (١٨٩٨-١٩٥٦)

كاتب مسرحى، وشاعر، ومنظّر للفن، ومخرج، ألمانى الجنسية، اشتهر بمفهومه عن "المسرح الملحمى" الذى يمثل علامة بارزة فى المسرح المعاصر من خلال وظيفة هذا المسرح الاجتماعية والسياسية. بدأ مسرحه الملحمى بنوع خاص بمسرحية "**رجل لرجل**" عام ١٩٢٧. يعد ذلك عمّق بريشت البعد الديالكتيكى فى مسرحه (**الأم** (١٩٣٢)، **البؤس والفزع فى الرايخ الثالث** (١٩٣٨)، ردًا على تصاعد النازية.

شارترو بيرنار (من مواليد ١٩٤٢)

مؤلف مسرحى ارتبط طويلا بالعروض الجماعية والعمل المسرحى الجماعى الذى كان يشرف عليه جان بيير فانسون فى مسرح ستراسبور القومى. من مسرحياته "**أعمال عنف فى فيشى**" (١٩٨٠) ، "**آخر أخبار الطاعون**" (١٩٨٣)، "**أوديب والطيور**" (١٩٨٩)، من منشورات تياترال.

كورمان، إنسو (من مواليد ١٩٥٤)

مؤلف درامى يمارس الكتابة المعاصرة التى تتابع فيها المونولوجات والحوارات. كما يستعمل أسلوب الصدمة الناتجة من اختلاف الأساليب. من مؤلفاته: **كريدو**" ، "**الجوال**" (١٩٨٢)، "**خلافات**" (١٩٨٤)، "**رواية بروميثيوس**" (١٩٨٦)، "**دماء ومياه**" (١٩٨٦)، من منشورات تياتر أوفير، وتياترال، وبابييه، ومينوى.

دوتش، ميشيل (من مواليد ١٩٤٨)

أحد مؤسسى "المسرح اليومى" أو مسرح الابتذال الذى انفصل عنه تماما فى أعماله الأخيرة. شارك مع مجموعة الدراماتورجيين فى مسرح ستراسبورج القومى بإشراف جان بيير فانسون. من مؤلفاته: "**الأحد**"، "**خرائب**" (١٩٨٤)، "**تدريب البطل قبل السباق**" (١٩٧٥)، "**القافلة**" (١٩٨٠) ، من منشورات تياتر أوفير وبورجوا.



دوتر يلينى، لويز (من مواليد ١٩٤٨)

عرفت كممثلة باسم مستعار هو كلودين ڤيڤيه. استقرت مع فرقة ڤيڤيه فى ليموج بعد أن قدمت كثيرًا من الأدوار فى مسرحيات منها: "**تدمير الصورة**" (١٩٨١)، "**مسرحيات قصيرة داخلية**" (١٩٨٦)، من منشورات تياتر أوڤير، وتياترال، وبابييه.

دورا، مارجريت (من مواليد ١٩١٤)

روائية وكاتبة سيناريو، ومؤلفة مسرحية اشتهرت بخاصية وضع الخطاب "فى بعد الذاكرة التى تخلصت من كل ذكرى". قامت مادلين رينو بأداء أدوار كثيرة فى مسرحياتها، كما أخرج لها كلود ريجى. من أعمالها: "**الميدان**" (١٩٥٦)، "**أيام كاملة فى الأشجار**" (١٩٧١)، "**سينما عدن**"، "**إنديا سونج**"، من منشورت جاليمار ومينوى.

دوريف، اوجين

صحفى، ودراماتورج من منطقة ليون. من أعماله: "**تونكين- الجزائر**"، "**شجرة يونس**"، من منشورات كامب أكت.

فاسبندر، رينار ڤيرنير

دراماتورج وكاتب سيناريو ألمانى تقدم أعماله دائما فى باريس بالتعاون مع "أنتيتياتر" فى ميونخ. من أعماله: "**التيس**"، "**دموع بيترا ڤون كانت المريرة**"، "**حرية فى بريم**"، ترجمتها إلى الفرنسية ب. إيڤير نيل عام ١٩٥٣، من منشورات آرش.

فيشيه رولاند (من مواليد ١٩٥٠)

كاتب ومخرج. مؤسس مسرح فول بانسيه فى سان بريوك. من مؤلفاته: **"بلاج الحرية"** (١٩٥٨)، **"سقوط الملاك المتمرد"** (١٩٩٠)، من منشورات تياترال.

فو، داريو (من مواليد ١٩٢٦)

ممثل، ومؤلف، وسينوغرافى إيطالى الجنسية ذو سمعة عالمية منذ مسرحيته الأولى Mistero ١٩٦٩. أنشأ مع زوجته فرانكا رامى فرقة مسرحية قدم من خلالها بعض مسرحيات "الفارص" القديمة، كما كتب بعض الكوميديات دافع فيها عن بعض القضايا الاجتماعية والسياسية. جدد هذا النوع من المسرحيات عن طريق الثرثرة المباشرة مع الجمهور، وترك مجال للارتجال. من منشورات آرش.

جاتى، أرمان (من مواليد ١٩٢٤)

كاتب صحفى ودرامى، وكاتب سيناريو اشتهر بأسلوبه الجديد فى الكتابة للمسرح السياسى والطريقة التى يعمل بها مع مجموعات من شتى الأجناس فى ورش للإبداع الشعبى. نشرت مسرحياته فى تسعة مجلدات عن دار النشر "سوى"، من أهمها: **"تاريخ كوكب مؤقت"**، **"نشيد أمام كرسيين كهربائيين"** (١٩٦٦)، **"الحياة الخيالية لجامع القمامة"**، **"أغسطس ج"**.

جينيه. جان (١٩١٠-١٩٨٦)

كاتب مسرحى، أثارت مسرحياته ضجة مرات عدة. من مسرحياته: "**الخادمتان**" (١٩٤٧)، "**الأستار**" (١٩٦٦). يعتمد مسرحه على المسرحانية ، وتأكيد الإيهام بكل صوره، ورفض العالم الواقعى، وخلق عالم تسوده الطقسية والموت. من منشورات جاليمار.

جرومبيرج. جان كلود (من مواليد ١٩٣٩)

كاتب، وممثل، ومخرج مسرحى ذائع الصيت منذ مسرحيته "**دريفوس**" (١٩٧٤)، و"**فى طريق العودة من المعرض**" (١٩٧٥)، وبالذات مسرحية "**الورشة**" (١٩٧٩) التى حققت نجاحا جماهيريا كبيرا. يُصور جرومبيرج حياة الطبقات الفقيرة بمزيج من الشفقة والفكاهة، من منشورات ستوك، وأكت سود بابييه.

يونسكو. اوجين (١٩١٢)

من أشهر كتاب مسرح العبث. أذهلت مسرحيته " **المغنية الصلعاء**" الجماهير والنقاد عام ١٩٥٠. انتشرت عروضه فى كل مكان، وهى تحمل على اللغة وممارسة السلطة. يعد مسرحه قبل كل شىء "محاولة لتوظيف آلية المسرح فى فراغ". ذو نزعة إنسانية، ثم حمل على أنصار المسرح السياسى. ففى مسرحيته "**خراتيت**" (١٩٥٨) يندد بالأيديولوجيات الشمولية، كما عالج الحكايات الخرافية الأخلاقية فى عدد من أعماله، مثل: "**الملك يموت**" (١٩٦٢) و"**العطش والجوع**" (١٩٦٤).

كالسكى، رينيه (١٩٣٦-١٩٨١)

كاتب مسرحى بلجيكى ناطق باللغة الفرنسية، تمزج أعماله المسرحية بين الأزمان، والفضاءات. يخلط صور الشخصيات عن طريق تعديدها، وخلق سلسلة من وجهات النظر. من مسرحياته: "**أكلة ونزهة كلاريتًا**" (١٩٧٣)، "**الألام تبعًا لبير باولو بازولينى**" (١٩٧٨)، من منشورات جاليمار وستوك.

كولتيس، بيرنار- مارى (١٩٤٨ -١٩٨٩)

من أشهر أعماله التى كتبها "**معركة الزنوج والكلاب**" (١٩٨٣)، " **فى عزلة حقول القطن**"، و"**العودة إلى الصحراء**" التى حققت له الشهرة بعد أن قام بإخراجها باتريس شيرو. ترجع شهرة النصوص التى كتبها كولتيس إلى الأسلوب المبتكر الذى يمزج بين الشاعرية والاعتيادية فى عالم خاص به يدعو فيه إلى تبادل الحوار بين الناس ويحوم عليه الموت. من أشهر مسرحياته "**روبيرتو زوكو**" التى أخرجها بيتر ستين فى ألمانيا. من منشورات مينوى.

كروتس، فرانز إجزافيه (من مواليد ١٩٤٦)

ممثل وكاتب مسرحى ألمانى امتد تأثيره إلى فرنسا فى السبعينيات فى إطار المسرح اليومى. يهتم -بنوع خاص- بحياة البسطاء الذين يصورهم فى مأساة. من أشهر أعماله: "**العمل المنزلى**" (١٩٦٩)، "**كونشترو حسب الطلب**"، "**النمسا العليا**"، من منشورات آرش.

لايك، مدلين

أوقفت حياتها على الكتابة منذ ١٩٧٦. وفى عام ١٩٨٠ أسست "التيلفريك" وهى فرقة من عشر نساء تشرف على ورشة كتابة مسرحية للشباب. من أعمالها: "**قيادة مزدوجة**"، "**المسافرون**"، من منشورات تياتر أوڤير، وتياترال.

لوماهيو، دانييل (من مواليد ١٩٤٦)

كاتب ومخرج مسرحى يكتب أشكالا مختلفة، حيث يعرض من خلال الحوار المتفجر واللغة خرافات غامضة. من أعماله: "**بين الكلب والذئب**" (١٩٨٢)، "**أوزيناج**" (١٩٨٤)، "**ميزان الذهب**" (١٩٨٨)، من منشورات تياتر أوڤير، وتياترال.

ليڤينج تياتر (*مسرح الحياة*)

فرقة مسرحية أمريكية كونها فى مطلع الخمسينيات چوليان بيك وجوديت مالينا، كانت نموذجا طول السبعينيات للعمل المسرحى القائم على الخبرة الجماعية والأداء الجسدى للممثل الذي يلون تعبيراته الجسدية.

مانيان، جان (١٩٣٩ -١٩٨٣)

ممثل، ثم دراماتورج بمسرح دى لا روبريز (ليون). من أعماله: "**التنهيدات**" (١٩٨١)، "**الجزائر ٥٤-٦٢**" (١٩٨٦)، من منشورت لاتيس، ثم تياترال.

ميشيل. جورج (من مواليد ١٩٣٦)

نشر فى أواخر الستينيات سلسلة من المسرحيات القصيرة تدور حول العلاقات الصراعية بين الفرد والمجتمع. من أعماله: "**الهجوم**" (١٩٦٧)، و "**نزهة الأحد**"، قدمتا على المسرح القومى الشعبى. من منشورات جاليمار وبابييه.

مينيانا. فيليب (من مواليد ١٩٤٦)

ممثل ومؤلف تعرض أعماله بانتظام منذ عام ١٩٨٠. يستعمل فى كتابته التقاء المونولوجات الطويلة مع الحوارات. من مسرحياته: "**أعمال الجرد**" (١٩٨٧)، "**الغرف والمحاريون**" (١٩٩٠)، من منشورات تياتر أوڤير، وتياترال، وأڤاون سين.

مولر. هينر (من مواليد ١٩٢٩)

شاعر وكاتب مسرحى ألمانى تعرض أعماله كثيرا فى فرنسا. يستخدم مادة التاريخ. جدد فى الكتابة المسرحية من خلال نصوص غريبة تمزج مثلا بين صورة هاملت ومأساة الشيوعية فى القرن العشرين فى مسرحية "**آلة هاملت**" (١٩٧٧)، من منشورات تياترال ومينوى.

نوڤارينا. ڤالير (من مواليد ١٩٤٢)

باستثناء مسرحية "**الورشة الطائرة**" (١٩٧١)، تعد مسرحيات نوڤارينا على حدود الكتابة الدرامية، مسرح اللغة الكبير، حيث جسد اللغة الأم، يتبعثر لمصلحة نشوة لفظية. "**مخاطبة الحيوانات**" (١٩٨٧)، من منشورات P.O.L.

بنتر، هارولد (من مواليد ١٩٣٠)

كاتب مسرحى، وممثل، ومخرج إنجليزى مشهور فى بريطانيا كأحد أقطاب مسرح العبث. يقوم كلود ريجى بإخراج مسرحياته فى فرنسا فى أغلب الأحيان. من أعماله: "**عيد الميلاد**" (١٩٥٨)، "**العودة**" (١٩٦٥)، "**أرض غير مأهولة**" (نو مانز لاند، ١٩٧٥)، من منشورات جاليمار، وترجمة إيريك كاهان.

رينود، نويل (من مواليد ١٩٤٩)

تكتب للمسرح منذ ١٩٨٠ كوميديات تهكمية. من أعمالها: "تسالى سياحية" (١٩٨٩)، "**ثعلب الشمال**" (١٩٩١)، من منشورات تياترال.

ساروت، ناتالى (من مواليد ١٩٠٢)

روائية من رواد "الرواية الجديدة". ومؤلفة مسرحية تعتمد أسلوبا فى الكتابة يقوم على رصد حركات الإنسان الغريبة فى أعماقنا وضمائرنا، وتصدر عنها أفعالنا وأقوالنا وعواطفنا التى نعتقد أننا نشعر بها ومن المستحيل تحديدها أو تعريفها. من أعمالها: "**هذا جميل**"، "**هى موجودة**" (١٩٨٥)، "**من أجل كلمة نعم أو من أجل كلمة لا**" (١٩٨٢)، من منشورات جاليمار.

سارازاك، جان بيير (من مواليد ١٩٤٦)

أستاذ جامعى وكاتب مسرحى. منذ أواخر السبعينيات يكتب مسرحا خاصا يعتمد على الذاكرة. من أعماله: "**آلام البستانى**"، "**الملاقات الوثيقة**" (١٩٨٩). من منشورات تياترال.

الشمس، مسرح

فرقة مسرحية أنشأتها أريان منوشكين عام ١٩٦٤ كانت منارة الإبداع الجماعي. قدمت عدة أعمال، منها "**العصر الذهبي**" (١٩٧٥) بأسلوب الارتجال المعتمد على سيناريو جماعي.

تارديو، جان (من مواليد ١٩٠٣)

شاعر وكاتب مسرحي أدخل عنصر الغرابة والمفاجأة في اليومي أو الشائع من خلال الهجوم على اللغة. من أعمدة مسرح العبث، ومع ذلك فله مكانة خاصة من خلال دأبه المتصل على تفجير المواقف المعتمدة على الألعاب اللغوية. كتب سبع عشرة مسرحية لمسرح الغرفة. من منشورات جاليمار .

تيسللي، فرانسوا لويس (من مواليد ١٩٤٦)

بدأ ممثلا في السبعينيات، ثم مؤلفا وكاتب سيناريو. من أعماله: "**لحوم طرية**" (١٩٨٠)، و"**سباچيتي بولونيز**". من منشورات آفون سين.

فالليتي، سيرج

ممثل ومؤلف مسرحي قام بتمثيل الأدوار الفردية التي كتبها بنفسه، وذلك قبل أن ينتقل إلى الحوار. كتب كوميديات غريبة تعتمد اللغة فيها على الحديث الشفهي. من أعماله "**النهار يشرق**"، "**ليو بولد**" (١٩٨٨)، "**القديس الشيس**" (١٩٩٠). من منشورات بورجوا.

فوتييه، جان (من مواليد ١٩١٠)

مؤلف مسرحى من جيل كتاب المسرح الشعراء في الخمسينيات، أمثال أوديبرتى وسيزير. اشتهر بنوع خاص بقوة إبداعه الشفهى. من أعماله: "**الكابتن بادا**" (١٩٥٢)، "**الشخصية المحاربة**" (١٩٥٦)، "**المعجزات**" (١٩٧١). من منشورات جاليمار.

فينافيه، ميشيل (من مواليد ١٩٢٧)

كاتب مسرحى وروائى. خرافاته الهشة تتطور إلى حوارات تصادمية شظيية ينشأ عنها نسيج درامى من نوع خاص يتولد من الكلمة العادية. من أعماله: "**الكوريّون**" (١٩٥٦)، "**بالمقلوب**" (١٩٨٠). من منشورات آرش.

وينزيل، جان بول (من مواليد ١٩٤٧)

ممثل، وكاتب مسرحى، ومخرج أسهم فى إنشاء المسرح اليومى، وحقق شهرة عالمية كبيرة عام ١٩٧٥ بمسرحيته "**أسد هاجوندانج**". كتب أيضًا: "**أشياء مشكوك فيها**" (١٩٧٨)، "**جزار الليل**" (١٩٨٥). من منشورات تياتر أوفير.

التاريخ	الأحداث التاريخية	الحياة الثقافية	المؤلفون وأعمالهم	النصوص النظرية
١٩٤٦	ميلاد الجمهورية الرابعة			
١٩٤٧			جان جينيه، (الخادمتان)، إخراج لويس جوڤيه	ألبير كامو، الطاعون آراجون، الشيوعيون
١٩٤٩	-إنشاء المجلس الأوروبى -ماوتسى تونج رئيسا لجمهورية الصين الشعبية			
١٩٥٠			أوجين يونسكو، (المغنيّة الصلعاء)، إخراج باتاي	
١٩٥١	هجوم فرنسا على توكين	جان ڤيلار يتولى إدارة المسرح القومى الشعبى		
١٩٥٢				جان بول سارتر، جان جينيه ممثلا وشهيداً
١٩٥٤	هدنة في الهند الصينية	بيرلينار إنسامبل في مهرجان الأمم بباريس	آداموف، (الأستاذ طاران)، إخراج موكلير	
١٩٥٥	حالة طوارئ في الجزائر	جان ڤيلار، حول التقاليد المسرحية		
١٩٥٦	استقلال تونس		ڤيناڤيه، (فوق السطح)، إخراج بلانشون	ألبير كامو، السقوط
١٩٥٨	ثورة الجزائر تطبيق دستور الجمهورية الخامسة شارل ديجول، رئيسا للجمهورية.			
١٩٥٩		موت فيليب أندريه مالرو وزيرا للثقافة	جان ڤيلار يفتتح المسرح القومى الشعبى	
١٩٦٠	عام الاستقلال في إفريقيا السوداء	جودار، اللهاث	سيرّو يخرج مسرحية "سدّ ضد الباسيفيك"، من تأليف مارجريت دورا	
١٩٦١	جاجارين رجل الفضاء في الاتحاد السوفيتى	مسرح الحياة يعرض على مسرح الأمم بباريس مسرحية "العلاقة"		
١٩٦٢	اتفاقية إيڤيان استقلال الجزائر			جان بول سارتر، الكلمات
١٩٦٣	اغتيال كيندى	أول مهرجان عالمى لمسرح الطالب فى نانسى	صمويل بيكيت، "يا لها من أيام سعيدة"	آراجوان، مجنون إلسا ناتالى ساروت، الثمار الذهبية

التاريخ	الأحداث التاريخية	الحياة الثقافية	المؤلفون وأعمالهم	النصوص النظرية
١٩٦٥	إعادة انتخاب دوجول			موريال، المذكرات الداخلية الجديدة.
١٩٦٦			جان چينيه، (الأستار) على مسرح الأودبون. أوجين يونسكو، (الجوع والعطش) على مسرح الكوميدى فرانسيز. جاتى، (النشيد الشعبى أمام كرسيين كهربائيين) آرابال، (مقبرة السيارات).	فوكو، الكلمات والأشياء
١٩٦٧	ديجول في منتريال: "عاشت كندا حرّة"	نانسى تصبح مهرجان مسرح عالميًا بيرناردور، المسرح الشعبى	إيميه سيزير، (فصل في الكونغو)، من إخراج سيرّو	مارلو، المذكرات الضد
١٩٦٨	انتفاضة الطلبة في فرنسا، وتشمل جميع قارات العالم، وتستمر في الولايات المتحدة الأمريكية حتى ١٩٧٣	معارضة مهرجان آڤينيون وجاڤيلار	أرمان جاتىّ، (ڤ مثل ڤييتنام) على المسرح القومى الشعبي.	بول إيلووار، الأعمال الشعرية
١٩٦٩	استقالة شارل ديجول			
١٩٧٠		يونسكو عضوا في المجمع الفرنسى	مسرح الشمس يستقر في ڤانسون.	بارت، إمبرارطورية العلامات
١٩٧١		وفاة جان ڤيلار	ڤوتييه، (الشخصية المحاربة). ولسون، (نظرة الأصم) في باريس.	سارتر، عبيط العيلة.
١٩٧٢		مولد مهرجان الخريف ج لانج مديراً لمسرح شايو	كاليسكى، (جيم المتهور).	
١٩٧٣			ڤيناڤيه، (فوق السطح)، إخراج بلانشون.	بارت، متعة النص
١٩٧٤ ١٩٧٥	سقوط الدكتاتوريات في البرتغال وإسبانيا	بروك يستقر في بوف الشمالية ڤانسون على المسرح القومى في ستراسبورج		ليڤى ستراوس، علم الإنسان البنائى

التاريخ	الأحداث التاريخية	الحياة الثقافية	المؤلفون وأعمالهم	النصوص النظرية
١٩٧٦	إعادة انتخاب دوجول	المسرح المفتوح (تياتر أوفير) يصبح دائمًا ومتنقلا افتتاح مركز بوبورج	كوتس، (العمل المنزلي)، من إخراج لاسال	
١٩٧٧		آن أوبرسفيلد، قراءة المسرح	ڤينزيل، (بعيدًا عن هاجوند انج)، إخراج بلانشون	تودوروف، نظريات الرمز
١٩٧٩	إجراء الاستفتاء العالمى للبرلمان الأوروبى في ستراسبورج		هينر مولر، (آلة هاملت)، من منشورات مينوى.	بورديو، التمييز ليوتار، وضع ما بعد الحداثة
١٩٨١	ميتران رئيسا للجمهورية	ڤيتيه في شايو لانج، وزيرا للثقافة	جيوتا، (مقبرة لخمسمائة ألف جندى)، إخراج ڤيتيه.	
١٩٨٢	حرب فوكلار	شيرو في مسرح آماندييه بنانتر		أومبرتو إكو، اسم الوردة
١٩٨٣		ڤانسون في الكوميدى فرانسيز	دورا، (سافانا باى) كولتيس، (حرب الزنوج والكلاب)، إخراج شيرو	ڤيليب سوليرز، نساء.
١٩٨٤	انتفاضات في المغرب وتونس للمطالبة بالطعام	إنشاء مهرجان الفرانكوفون في ليموج		
١٩٨٥		جان لو بولان في الكوميدى فرانسيز	جان جينيه، (الشرفة)، من إخراج لاڤودان على مسرح الكوميدى فرانسيز.	الممثلون، أبطال ضعاف (مجلة "أوترومو")
١٩٨٧				ميشيل ڤيناڤيه، تقرير آڤينيون
١٩٨٨	إعادة انتخاب ميتران	ڤيتيه في الكوميدى فرانسيز ج سافارى في مسرح شايو القومى بيرناردور، المسرح المتحرر		

Bibliographie

Cette bibliographie rassemble surtout des ouvrages généraux concernant L'histoire et L'analyse des textes de théâtre, La dramaturgie moderne et contemporaine. Nous avons renoncé á y faire figurer des monographies. Quand Le titre n'est pas assez explicite, une information sur L'ouvrage est donnée entre parenthéses.

ABIRACHED Robert

La Crise du Personnage dans le théâtre moderne, Paris, Grasset, 1978 (Sur L'évolution historique de la notion de personnage de théâtre.).

Le théâtre le prince 1981-1991

Paris, Plon, 1992(Les rapports du théâtre et de L'État vus par un ancies directeur du théâtre et des Spectacles au ministére de la Culture).

BADIOU Alain

Phapsodie Pour Le Théâtre, Paris, Le Spectateur Français, IMPRIMERIE NATIONALE, 1990 (L'évolution Du théâtre vue par un philosophe).

BANU Georges

LE Théâtre, sorties de secours, Paris, Aubier, 1984 (La crise du théâre et ses issues).

Barthes Roland

Essais critiques, Paris, Seuil, 1984 (notamment le chapitre sur "Le bruissement de la Langue").

BRECHT Bertolt

Écrits sur le théâre, Paris, L'Arche, 1972, 2 vol. (Les textes fondateurs du théâre, L'Arche, 1972, 2 vol. (les textes fondateurs du théâtre épique).

Corvin Michel

Le Théâtre Nouveau en France, Paris, P.U.F., éd. de 1987, "Que sais-je?" n°1072.

Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre, Paris, Bordas, 1991 (notamment pour les notices sur les auteurs et les courants esthétiques).

COUTY Daniel et Rey Alain

Le Théâre, Paris, Bordas, 1980, rééd. 1989 (ouvrage général sur le théâtre).

DEUTSCH Michel

Inventaire aprés liquidation, L'Arche 1990 (les rages d'un auteur á Propos du théâtre quand il se confond avec le spectacle).

DORT Bernard

Théâtre public, Paris, Seuil, 1967.

Théâtre réel, Paris, Seuil, 1971.

Théâtre en Jeu, Paris, Seuil, 1979.

La Représentation émancipée, Actes-Sud, 1988 (les "Essais de critique", Saison par saison, d'un grand analyste de la vie théâtrale).

Ducrot Oswald.

Dire et ne pas dire, Hermann, 1972 (autour de la parole, par un linguiste).

ECO Umberto

Lector in fabula (Le rôle du lecteur), Grasset, Livre de poche, trad. fr. de 1985 (á propos de la réception du texte littéraire).

ESSLIN Martin

Théâtre de L'absurde, Paris, Buchet Chastel, 1963.

Goffmann Erving

Les Rites d'Interaction, Paris, Minuit, 1984

Façons de parler
Paris, Minuit, 1987 (un socio-linguiste étudie les comportements et les rituels quotidiens et il en vient á parler du Théâtre).

IONESCO Eugéne
Journal en miettes, Mercure de France, 1967, Idées/Gallimard, 1981.

JOMARON Jacqueline (sous la direction de).
Le Théâtre en France, Paris, Armand Colin, 1989 (2 vol.) (une des plus récentes histoires du Théâtre français).

KERBRAT-ORECCHIONI Catherine
"Le dialogue théâtral". Mélanges offerts á p. Larthomas, Paris, 1985.
"Pour une approche Pragmatique du dialogue Théâtre". Pratiques, n°41, 1984 (une linguiste's'intéresse á la conversation et au théâtre).

Kokkos Yannis
Le Scénographe et le héron, Actes-Sud, 1989 (réflexions d'un scénographe sur la scéne contemporaine).

LYOTARD Jean-François
La condition postmoderne, Minuit, 1979 (oú réside la légitimité, aprés les récits?).
Le Postmoderne expliqué aux enfants
Paris, Galilée, 1988.

MONOD Richard
Les Textes de théâtre, Paris, Cedic, 1977.

PAVIS Patrice
Dictionnaire du Théâtre, Paris, Dunod, 1996 (3e éd.).

PRIGENT Christian

Ceux qui merdrent, Paris, P.O.L., 1991 (quel sens Peut avoir aujourd' hui le fait d'écrire?).

ROUBINE Jean-jacques

Introduction aux grandes Théories du Théâtre, Paris, Bordas, 1990.

RYNGAERT Jean-Pierre

Introduction á L'analyse du théâtre, Paris, Bordas, 1991.

SARRAZAC Jean-Pierre

L'Avenir du drame, Lausanne, Éditions de l''aire, 1981 (une réflexion sur les écritures dramatiques contemporaines).

Théâtre intimes

Actes-Sud, Arles, 1989 (la dramaturgie de la subjectivité).

SEARLE John

Sens et Expression, Paris, Minuit, 1982.

SERREAU Geneviéve

Histoire du "nouveau" Théâtre, Paris, Gallimard, Idées.

ÜBERSFELD Anne

Lire dl théâtre, Paris, Éditions Sociales , 1977 (I[re] éd.) (L'ouvrage de base sur la lecture du texte de théâtre).

VINAVER Michel

Le compte rendu d'Avignon. Des mille maux dont souffre L'éditionthéâtrale et les trente-sept remédes pour L'en soulager, Arles, Actes-Sud, 1987.

Écrits sur le théâtre

Lausanne, L'Aire théâtrale, 1982, nouv. éd., Actes-Sud, 1990.

المحتويات

رقم الإيداع ١٥٢٠٨ / ٢٠٠٤
I.S.B.N.
977-305-770-4
مطابع المجلس الأعلى للآثار